ادارۂ ترتیب

شہریار　　　مغنی تبسم

ایڈیٹر　　　مینیجنگ ایڈیٹر
اختر جہاں　　　محتشم نوید

ادارۂ شعر و حکمت ۲۲-۳-۶۷۸ بازار نور الامراء حیدرآباد

کہانیاں

غزلیں

فکر و فن

مشرق اور مغرب کے نغمے

راشد آذر

تبصرے

مطبوعہ
نیشنل فائن پرنٹنگ پریس چار مینار حیدرآباد
اے۔پی۔۲۔۔۔۔۵۰۰

ادیب کا سماجی رول

موجودہ دور میں خالص ادب نہ تو ممکن ہے اور نہ مناسب۔ البتہ کمٹمنٹ کی نوعیت پر غور کرتے رہنا ادب اور ادیب دونوں کے لیے مفید ہے۔ کوئی ادیب چاہے وہ کتنے ہی شد و مد سے دعویٰ کرے اپنے گرد و پیش سے بے تعلق نہیں رہ سکتا۔ اور جب بے تعلق نہیں رہ سکتا تو غیر جانب دار بھی نہیں رہ سکتا۔ بے تعلقی اور غیر جانب داری پر ضرورت سے زیادہ اصرار تخلیقی سرگرمی کی نفی کے مترادف ہے کہ بے تعلق اور غیر جانب دار آدمی دنیا کا بڑے سے بڑا کام انجام دے سکتا ہے تخلیق نہیں کر سکتا۔ جمالیاتی فاصلے اور بے تعلقی اور غیر جانب داری میں بہت فرق ہے۔

فن کے لیے جہاں جمالیاتی فاصلے کی ضرورت ہے وہاں تعلق اور جانب داری کی بھی ضرورت ہے کہ آخر الذکر کے بغیر اول الذکر بے معنی ہے۔ البتہ یہ مسئلہ اپنی جگہ ہے کہ ادیب کا اپنے گرد و پیش سے کس نوعیت کا تعلق ہونا چاہیے یا ہوتا ہے۔ جو لوگ اس مسئلے کو اپنے مخصوص نظریے کے حوالے سے حل کرنا چاہتے ہیں ان کے لیے اس مسئلے کے نتیجے بہت واضح اور صاف ہے کہ ادیب کو اپنے نظریے کا وفادار ہونا چاہیے۔ وفاداری اپنی جگہ پر مستحسن سہی ادب کی تخلیق میں کبھی معاون ہوتی اور کبھی حارج۔ بیشتر صورتوں میں حارج ہوتی ہے کہ جب نظریہ کسی نہ کسی منزل پر ایک باقاعدہ ESTABLISHMENT بن جاتا ہے اور کوئی اسٹیبلشمنٹ چاہے اس کو وجود میں لانے والے کتنے ہی نیک اور ایماندار رہے ہوں کسی طرح کے اختلاف رائے کو پسند نہیں کرتے جب کہ تخلیقی سرگرمی کا آغاز ہی اظہار اختلاف سے ہوتا ہے۔ یعنی وہی ادیب اپنے رول کو خاطر خواہ انجام دے سکتا ہے جو اپنے دور سے متعلق اور وابستہ ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے دور کے ہر طرح کے اسٹیبلشمنٹ کا حریف ہو۔ یہ کام بڑا مشکل ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ بڑے سے بڑا انقلابی کسی نہ کسی منزل پر کسی نہ کسی اسٹیبلشمنٹ کا پرزہ بن جاتا ہے اور اس فعل کو جس کو وہ ایک مدت تک انجام دیتا رہتا ہے دوسروں کے لیے ممنوع قرار دیتا ہے۔ اب یہ ہماری توفیق پر ہے کہ ہم اس سے بصیرت حاصل کریں یا عبرت یا دونوں۔

لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ادیب کا ایک سماجی رول ہوتا ہے جس کو وہ سماج کا حریف بن کر انجام دیتا ہے۔ حریف کو حلیف بننے میں دیر نہیں لگتی اس لیے ضروری ہے کہ ادیب اقبال کی زبان میں ہر لحظہ اپنے عمل کا حساب دیتا رہے یعنی معاشرے میں چاہے وہ کتنا ہی ترقی یافتہ یا ترقی پسند کیوں نہ ہو ایک اجنبی کی طرح زندگی گزارے۔ اسی طرح وہ اپنی تخلیقی سرگرمی کو جاری رکھ سکتا ہے اور اس سماجی رول کو ادا کر سکتا ہے جو [illegible] بحیثیت ادیب اس پر لازم ہے۔

شہریار

مرثیہ

شہادت علی اصغر ابن الحسین

وحید اختر

برسی نہیں نغموں کی گھٹائیں کئی دن سے — سنکی نہیں مدماتی ہوائیں کئی دن سے
لب بستہ ہیں جینے کی دعائیں کئی دن سے — ناکردہ ہیں معصوم خطائیں کئی دن سے

وہ حبس ہے، آواز کا دم ٹوٹ رہا ہے
ہر گیت کا، ہر ساز کا دم ٹوٹ رہا ہے

اے خالقِ الفاظ مسیحائے معانی — اے صانعِ لوح و قلم و سحر بیانی
اے صاحبِ کُن سازِ سکوتِ ہمہ دانی — اے نغمۂ گُل صوتِ لبِ غنچہ دہانی

زاغ و زغن و بوم نوا سنج ہیں کب سے
لب بستہ ہیں مرغانِ خوش الحان ادب سے

تو نے ہی زباں بخشی ہے پتھر کے دہن میں — کانٹوں کو کیا محتسبِ غنچہ چمن میں
بو جہل کیے پیدا رسولوں کے وطن میں — پھر حکم دیا صبر کا ہر رنج و محن میں

جس سینے کو عرفان کے بخشے ہیں سمندر
اُس سینے پہ رکھوا دیے خاموشی کے پتھر

مدت ہوئی حسن نے نہ کی چہرہ نمائی — الفاظ لیے پھرتے ہیں کشکولِ گدائی
تخیل نے پرواز کی مہلت نہیں پائی — بے رنگ ہیں نظریں کہ دھنک ہاتھ نہ آئی

کیا شعر و ادب، گردِ لطافت نہیں ملتی
یاں زندہ ہیں جینے کی اجازت نہیں ملتی

یہ عہدِ پُرآشوب کہ ہم کو جو ملا ہے — اس بانیٔ بیداد کا انداز نیا ہے
دن نکلے تو معلوم ہو دل ڈوب رہا ہے — شام آئے تو بجھتا ہوا مرقد کا دیا ہے

ہر ایک نفس عمرِ عذابِ دو جہاں ہے
دھڑکن بھی مزاجِ دلِ نازک پہ گراں ہے

ہے قافلۂ وقت رواں سیلِ فنا کا — اڑتے ہوئے لمحات کا رُکتا نہیں دریا
امید کا ہر لمحہ ہے اک خوابِ رمیدہ — ڈھونڈو تو نشانِ کفِ پا بھی نہیں ملتا

اس راہ میں ہر موڑ کمیں گاہِ اجل ہے
جو ہاتھ ہے مجروح ہے، جو پاؤں ہے شل ہے

اک سمت یہ پرواز ترقی ہے بشر کی — ہے قبضۂ قدرت میں عناں شمس و قمر کی
افلاک میں ہے دھوم زمیں زادِ نظر کی — منّت نہیں درکار دعاؤں کو اثر کی

ہر عقدۂ تقدیرِ جہاں کھُلنے لگا ہے
خورشید بھی ہم وزنِ خزف تلنے لگا ہے

اور دوسری جانب ہیں غمِ زیست کے سائے — اندیشۂ جاں سے نہ یہاں نیند بھی آئے
اس آگ کے طوفاں میں کوئی چین نہ پائے — آنکھوں کے لیے خواب بھی اپنے ہیں پرائے

ذرّے کا بھی دل ٹوٹے تو ہل جاتی ہے دنیا
پُرساں نہیں کوئی دلِ انساں کی تڑپ کا

انسان ہے انسان کی صحبت سے گریزاں — نے پاسِ مروّت ہے، نہ ہے عشق پہ ایماں
اخلاص کے پھولوں سے بھی خوشبو ہے پریشاں — ہر نقشِ تعلّق کا ہے خود آپ سے نالاں

اسرارِ زماں اور مکاں کے تو ہیں روشن
کھُلتا نہیں کون اپنا ہے اور کون ہے دشمن

دل محض ہے اِک آلۂ خوں فیض نشیں سے   دنیا سے تعلق، نہ علاقہ کوئی دیں سے
ہے علم کا سینہ بھی تہی سوزِ یقیں سے   احساس کا رشتہ ہے زماں سے نہ زمیں سے

ہیں جسم کہ مرغولے بھٹکتے ہیں ہوائیں
ہیں ذہن کہ شعلے سے بھڑکتے ہیں خلائیں

ہے شعبدۂ مکرِ فنِ اہلِ سیاست   بک جاتی ہے، لُٹ جاتی ہے افکار کی عصمت
ممنوع ہے، معتوب ہے ذہنوں کی دیانت   ممدوح ہے مرغوب ہے ایماں کی تجارت

یہ طرفہ ستم وقت نے ایجاد کیا ہے
ویرانی ہی گھر روضوں کو آباد کیا ہے

گر کوئی کرے عظمتِ انساں کا سبق یاد   آوارۂ وطن ہوتا ہے وہ خانماں برباد
ہے فکرِ معاش اُس کے لیے روز کی بیداد   آئینِ فقیہانِ ہوس کرتا ہے ارشاد

تقدیسِ محبّت کا بھی ذِکر آنے نہ پائے
یہ شمع تہِ دامنِ فکر آنے نہ پائے

بیدار نگاہوں پہ ہے نقّاروں کی قدغن   حسّاس دلوں کے لیے ہر بات ہے اُلجھن
تابندہ دماغوں میں ہیں افکار کے مدفن   زخندہ جبینوں کا ہر اک سنگ ہے دشمن

اے بے ہُنری! پاؤں اماں جاں کی تو بولوں
میزانِ مژہ پہ غمِ کونین کو تولوں

بازارِ زر و سیم میں کھولی ہے وہ دوکاں   جس جنس کی قیمت نہیں جز نالۂ حیراں
در در پہ گیا لے کے میں شمعِ دلِ سوزاں   ہے کون خریدارِ دُرِ اشکِ غریباں

جو آنکھ بھی چھلکے، وہ مرا دیدۂ تر ہے
جو قلب ہو صد چاک، مرا لختِ جگر ہے

اس طور سے مضمونِ سخن جمع کیا ہے — ہر دامنِ گل بن کے صبا میں نے سیا ہے
شبنم میں تھا جو زہر کرن بن کے پیا ہے — ہر ایک صدف کو دُرِ نایاب دیا ہے

تب فن نے بھی یوں میری مسیحائی ہے مانی
گر لفظ کو چھو لوں تو نکھر اُٹھیں معانی

اک عمر میں عقدہ یہ کھلا طبعِ رواں پر — سودائے سخن کی ہے بنا حرفِ زیاں پر
نغمہ جو کوئی چھیڑیں تو بن جاتی ہے جاں پر — دانش کے گہر رولیں تو بندش ہے زباں پر

پتھر سے جو سر پھوڑیں تو نغمات کا خوں ہو
سورج سے اگر رشتہ ہے ذرّات کا خوں ہو

اک عمر سے ہوں موردِ بیداریٔ جاں کاہ — جھپکی بھی ہو گر آنکھ تو شاہد ہے خود اللہ
اس دشتِ سیہ بخت میں سایہ نہ کہیں چاہ — بچھڑے ہوئے خوابوں کو جو ڈھونڈوں تو نہیں راہ

بے مونسِ غم شامِ بلا کاٹ رہا ہوں
تنہائی کی سفاک سزا کاٹ رہا ہوں

جو خواب بھی دیکھا وہ پریشاں نظر آیا — اپنا جسے سمجھا وہ گریزاں نظر آیا
جس باغ کو سینچا وہی ویراں نظر آیا — پوچھا جسے وہ چاک گریباں نظر آیا

جو ہے ستمِ دہر سے فریاد بہ لب ہے
کلیوں سے سبب چپ کا جو پوچھیں تو غضب ہے

شمعِ سرِ رہ بن کے میں صدیوں سے ہوں بیدار — انداز سے ہر موجِ ہوا کے ہوں خبردار
ان آنکھوں نے دیکھی ہے زمانے کی بھی رفتار — محفوظ تصوّر میں ہیں ہر عہد کے آثار

آدم ہوں سفر میرا ازل تا بہ ابد ہے
مٹی ہوں، مرا گھر ہے، پتہ ہے نہ لحد ہے

تاریخ کے ہر صفحہ پہ ٹوٹا ہے نیا قہر ۔ بن باس ملے رام کو، گوتم کو غم دہر
عیسیٰ تو چڑھے دار پہ، سقراط پیے زہر ۔ پیاسا پسرِ ساقیِ کوثر ہو لبِ نہر
مہتابِ شبِ چار دہم چاندنی مانگے
جو گھٹ پہ اندھیروں کی سحر روشنی مانگے
خسرو کا محل دولتِ شیریں سے غنی ہو ۔ فرہاد کے تیشے کو غمِ خود شکنی ہو
جو شخص سرافراز ہے گردن زدنی ہو ۔ بوئے گُلِ تر وقفِ غریب الوطنی ہو
کانٹے تو لہو پی کے ہوں سیراب و سرافراز
شاہینِ فلک سیر ہو صیدِ غمِ پرواز
ہر عہد میں بوجہل رہے صاحبِ دولت ۔ پائی ہے تہی ذہنوں نے وسعت پہ حکومت
اندھوں ہی کو مانا گیا اربابِ بصیرت ۔ کم ظرفوں سے منسوب ہے حاتم کی سخاوت
کیوں اس کو ستم کاریِ دنیا نہ کہیں ہم
جلادوں کے آگے ہیں جبینوں کے بھی سر خم
جو بھی سگِ دنیا کی پرستش نہیں کرتا ۔ گھر اُس کا زر و مال سے ہرگز نہیں بھرتا
جو حق کے لیے قیدِ ستم سے نہیں ڈرتا ۔ ہر سانس پہ جینے کے لیے ہے وہی مرتا
کٹ جاتی ہیں اظہارِ صداقت میں زبانیں
دب جاتی ہیں بے معنی صداؤں میں اذانیں
کس منہ سے کہیں ہم کہ غلط بخش ہے فطرت ۔ کافی ہے ہمارے لیے افکار کی دولت
ہے روشنیِ ذہن ہی شاعر کی وراثت ۔ ہیں کون و مکاں اپنے گرد دل میں ہے وسعت
بادہ طلبی شوق کی دریوزہ گری ہے
صد شکر کہ تقدیر ہی یاں تشنہ لبی ہے

ہر دور میں ہم لوگ رہے غم کے نگہباں — دل تنگ نہ کر پائی ہمیں تنگیٔ دوراں
ہمت ہی سے آباد رہا عرصۂ امکاں — ہیں دل زدگاں آبروئے صحبتِ جاناں

نقشِ قدم اپنے ہیں بیابانوں میں روشن
خونِ رگِ مظلوم ہے ایوانوں میں روشن

ہر چند نہ کر پایا ہمیں کوئی نگوں سار — لیکن ہیں ابھی راہ میں حائل کئی کہسار
طوفانوں سے لڑنا ہے بدلنے دُرِ شہوار — دے دیں نہ رہِ حق میں تو سر تن پہ گراں بار

انصاف سے معمور زمیں گر نہیں ہوگی
تسخیرِ دو عالم کی مہم سر نہیں ہوگی

لازم ہے کہ اس دور کے فرعونوں سے ٹکرائیں — واجب ہے کہ نمرودوں کے دوزخ سے گزر جائیں
مل جائے جو شدادوں کی جنت بھی تو ٹھکرائیں — تخریب کو تعمیر کے آداب بھی سکھلائیں

ہر رنگ میں موجود یزیدانِ زماں ہیں
دنیا متلاشی ہے کہ شبیر کہاں ہیں

آوارگیٔ کوچۂ جاناں اِدھر آنا — آشفتگیٔ چشمِ نگاراں اِدھر آنا
وارفتگیٔ دشتِ غزالاں اِدھر آنا — تابندگیٔ دیدۂ گریاں اِدھر آنا

گنجینۂ صاحب نظراں تم کو دکھائیں
تدبیرِ علاجِ غمِ جاں تم کو سکھائیں

اک شہرِ خونیں جگراں دور سے دیکھو — اک دولتِ بیدار و جواں دور سے دیکھو
اک گنجِ شہیداں ہے عیاں دور سے دیکھو — اک شامِ غریباں کا دھواں دور سے دیکھو

اس دشت میں ہر غم کے لیے خاکِ شفا ہے
ہر ذرّے پہ اک سجدۂ اربابِ وفا ہے

مرہم کی ہے گر فکر تو زخمی اِدھر آئیں — چاہیں جو مداوائے الم چارہ گر آئیں
کشکول لیے اشکوں کے چشمانِ تر آئیں — حسرت ہے تجلّی کی تو صاحب نظر آئیں

موسیٰ کو ملا ہے یدِ بیضا اسی در سے
اعجاز اسے ہے دمِ عیسیٰ اسی در سے

افسردہ ہو جو شورشِ دنیائے دنی سے — دل تنگ ہو جو نیزۂ غربت کی انی سے
پامال ہو جو گردِ غریب الوطنی سے — نالاں ہو جو آلام کی ناوک فگنی سے

ہم اُس کو دکھائیں کہ ستم سہتے ہیں ایسے
مر کر بھی رہِ حق میں امر رہتے ہیں ایسے

اس دشت کو بھولا ہے، نہ بھولے گا وہ منظر — جب آئے تھے اربابِ شہادت یہاں آ کر
کچھ طفل تھے، کچھ عورتیں اور مرد بہتّر — نرغے کے لیے جمع ہوئے لاکھوں کے لشکر

اُن لاکھوں کے نام آج نہیں یاد کسی کو
کرتا ہے ہر ایک یاد حسین ابن علی کو

وہ لشکرِ اشرار ہے گم سیلِ فنا میں — اب خاک بھی اُس کی نہیں دامانِ ہوا میں
آوازِ ستم کی نہیں لہریں بھی فضا میں — شمشیر و سناں غرق ہیں دریائے جفا میں

آوازۂ حق پھر بھی جہاں گیر ہے اب تک
ہر سینے میں روشن غمِ شبیر ہے اب تک

اس دشت میں گونجی ہوئی اب تک وہ صدا ہے — جو مرہمِ دل سوزیِ اربابِ وفا ہے
جو چارۂ بے چارگیِ دستِ دعا ہے — جو گوہرِ دامانِ سماعت کی ضیا ہے

دیکھے تو کوئی وسعتِ آوازِ صداقت
ہر دور کو سکھلا گئی اندازِ صداقت

آزادیِ افکار سے تند نہیں ہے — جو لب ہے حق آگاہ وہ خورسند نہیں ہے
سنتے کوئی امید یہ ہر چند نہیں ہے — پھر بھی تو زبانِ شہدا بند نہیں ہے

کٹ جائے زباں ہر بُنِ مو بول رہا ہے
سر تن سے جدا ہے تو لہو بول رہا ہے

اس دشت میں وہ قافلہ اترا تھا بہ مشکل — جس کو نہ اماں بیتِ اماں میں ہوئی حاصل
جس کے نہ قدم روک سکی کوئی بھی منزل — تھا دشتِ بلا لیلیِ مقصود کی محمل

اترے جو یہاں عرشِ منور ہی پہ اترے
یاں سے جب اٹھے چشمۂ کوثر ہی پہ اترے

اس قافلۂ امن کا انداز نیا تھا — اس لشکرِ بے تیغ کا آئین وفا تھا
اس فوج کا سالار امامِ شہدا تھا — اس کعبۂ رساں میں ہر اک قبلہ نما تھا

ماتھا جہاں ٹیکا وہیں کعبہ سمٹ آیا
وہ شانِ عبادت تھی کہ سورج پلٹ آیا

کتنے ہی علم دیکھ چکی ایسے بھی دنیا — اقلیموں پہ تھا سایہ فگن جن کا پھریرا
تھا جن کا نشاں اوج میں ہم دوشِ ثریا — کھل جائیں پھریرے تو ہو دن میں بھی اندھیرا

حرکت میں جو آئیں تو چلے موت جلو میں
بہہ جاتے تھے تنکوں کی طرح ملک بھی رو میں

لیکن وہ علم وقت کے ہاتھوں میں نگوں سر — چنگیز و ہلاکو ہوں کہ ہوں سیزر و ہٹلر
تاریخ کی میزان میں تلتے ہیں برابر — ہر لمحہ حساب اپنا طلب کرتا ہے آکر

ہر قطرۂ خوں اُٹھ کے پکڑ لیتا ہے اُن کو
اپنا ہی ہر اک ظلم جکڑ لیتا ہے اُن کو

فوجوں کے سمندر میں ہیں کچھ ایسے نشاں بھی جو روح لطافت بھی ہیں اور کوہ گراں بھی
جو دشت پہ شمشیر بھی ہیں جائے اماں بھی جن کے لیے رک جاتا ہے خود سیلِ زماں بھی
بڑھ کر جنھیں سینے سے لگا لیتی ہے تاریخ
یہ ہیں وہ علم جن کو اٹھا لیتی ہے تاریخ

شبیرؑ کے لشکر کا علم بھی ہے نرالا خورشید بھی اک ذرہ ہے اس کا ہے وہ ہالا
ظلمات سے کونین کو اس نے ہی نکالا گرتے ہوئے انسانوں کو اس نے ہی سنبھالا
یہ بارِ امانت جو اٹھائے وہ علم دار
یہ رایتِ حق جو بھی سنبھالے وہ علم دار

یہ رایتِ حق عظمتِ انساں کا ستارا قرآنِ صداقت کا ہے یہ آخری پارا
کمزوروں کی آواز غریبوں کا سہارا ظالم کے لیے موت کا رقصندہ شرارا
جذب اس میں رسالت کی امامت کی نگاہیں
جھک جاتی ہیں اربابِ حکومت کی نگاہیں

آغاز کیا مقصدِ بعثت کو اسی نے تکمیل کیا کارِ نبوت کو اسی نے
پورا کیا انسان پہ نعمت کو اسی نے پھیلایا ہے پیغامِ شہادت کو اسی نے
حامل ہے جو اس کا وہ رسالت کا امیں ہے
عصمت کا نگہباں ہے امامت کا امیں ہے

اس قافلۂ امن کے افرادِ دلاور کس شان سے آئے تھے ہتھیلی پہ لیے سر
ہاتھوں میں نہ تیر و تبر و تیغ نہ خنجر حق دل میں تھا پیغامِ محبت تھا زباں پر
تلوار بھی تھا کلمۂ حق ان کی سپر بھی
منزل بھی تھا حق ان کے لیے راہ گزر بھی

دریا کے کنارے پہ جو خیمے ہوئے برپا　　معلوم ہوا عرش زمیں پر اُتر آیا
اک قطعۂ فردوسِ بریں بن گیا صحرا　　بڑھ بڑھ کے قدم لیتا تھا امڈا ہوا دریا
دل سیر تھے ایسے کہ ترائی کو بھی چھوڑا
کیا سلطنتِ شام، خدائی کو بھی چھوڑا

دشمن کو بھی دکھلایا کہ ہیں ساقیِ کوثر　　غیروں نے بھی دیکھا کہ ہیں یہ شافعِ محشر
جنگجویوں نے بھی مانا کہ جب ان کے لشکر　　سجدہ کیا شکرانے کا آ کر تہہِ خنجر
قاتل نے بھی اظہارِ عقیدت کا کیا ہے
تلواروں میں بھی درسِ محبت کا دیا ہے

وہ دشت، وہ موسم کی تمازت، وہ جھکڑ گرم　　اک آتشِ سیال سے تھے ارض و سما گرم
تھی ریگِ تپاں صورتِ میدانِ قضا گرم　　خیمے تھے حبابوں کے بھی سورج سے سوا گرم
تھا شعلوں کے دامن میں رسولوں کا سفینہ
یا آگ کے طوفاں میں تھا پھولوں کا سفینہ

اصحابِ حسینی میں ہر اک سرو و سمن تھا　　تھا شیرِ وغا، بزم میں جو غنچہ دہن تھا
رم کرتا تھا باطل سے جو آہو ختن تھا　　نرمی میں صبا، جوش میں کہسار شکن تھا
ہر اک تھا شہنشاہ غریب الوطنی میں
کوثر کو بھی دیکھا نہیں تشنہ دہنی میں

دکھلا دیا دنیا کو کہ کرتے ہیں وفا یوں　　کرتے ہیں حقِ زیست جواں مرد ادا یوں
اڑ جاتے ہیں حق بات پہ مردانِ وغا یوں　　عزت کے لیے دیتے ہیں جاں نامِ خدا یوں
کم جمع ہوئے ہوں گے کہیں ایسے مجاہد
خود جن کی شرافت پہ شرافت بھی ہو شاہد

یہ لوگ ہی انسان کی عظمت کے امیں تھے ‏ ‏ یہ پیکرِ انوارِ محبت کے امیں تھے
یہ صادق الاقوال صداقت کے امیں تھے ‏ ‏ یہ غازیِ کردار ملامت کے امیں تھے

جب تک ہے شمشیر پہ آنچ آنے نہ پائی
انسان کی توقیر پہ آنچ آنے نہ پائی

یہ لوگ تھے پروانۂ شمعِ دلِ ایماں ‏ ‏ یہ لوگ تھے خورشیدِ کفِ صبحِ درخشاں
یہ لوگ تھے پیغمبرِ اخلاص کے قرآں ‏ ‏ یہ لوگ تھے آئندہ زمانوں کے نگہباں

ہم آج جو ہر ظلم سے ہوتے ہیں صف آرا
یہ بھی ہے انہی لوگوں کا دیرینہ اشارا

ان لوگوں نے قاتل سے بھی کی مٹ کے بھلائی ‏ ‏ ان لوگوں نے خود ہار کے جیتی ہے لڑائی
قیمت گہرِ جاں کی جو ظالم سے نہ پائی ‏ ‏ لی مول حیاتِ ابدی دے کے خدائی

برجِ فلکِ زیست کا مہتاب ہے ہر ایک
شہرِ ابدیت کا نیا باب ہے ہر ایک

یہ لوگ خداوندِ خدایانِ جہاں تھے ‏ ‏ میدانِ شجاعت میں ہمالہ سے گراں تھے
تاریکیِ نفرت کے لیے برق بہ جاں تھے ‏ ‏ انسانوں کا ہو قحط تو سیلابِ رواں تھے

خود چشمۂ حیواں سے تو اک بوند نہ پائی
ہر خاربرہ غم کی مگر پیاس بجھائی

پیری تھی ضعیفوں کی ارادے کی جوانی ‏ ‏ بچوں کے لیے شہد تھا تلوار کا پانی
سیلاب تھی پیاسوں کی طبیعت کی روانی ‏ ‏ سلطانوں کی شرط ان کے غلاموں نے نہ مانی

بک جائیں کئی یوسفِ کنعاں وہ جواں تھے
پابوسی کریں قیصر و خاقاں وہ جواں تھے

بن بیاہوں کے داغ ابنِ حسنؑ نے اٹھائے   یوں دکھ بندگیِ حق میں لٹائے
وہ صابر و شاکر کہ گلہ لب پہ نہ لائے   خوں ہو کے بہا دل مگر آنسو نہ بہائے

ہوتے جو محمدؐ انھیں قرآن سمجھتے
ہر پیاسے کو اللہ کا احسان سمجھتے

اصحاب سدھارے تو اعزا کی تھی باری   مسلم کے پسر عون و محمد ہوئے واری
قاسم کو دلہن بن کے شہادت ہوئی پیاری   پھر آرتی عباس کی سورج نے اتاری

گر کر بھی علم خاک پہ خورشید نشاں تھا
مولا کے ارادے کی طرح ورد جواں تھا

ہم شکلِ نبی تھے گُلِ گلزارِ محمدؐ   رفتار میں گفتار میں آثارِ محمدؐ
تابانیِ رخ مطلعِ انوارِ محمدؐ   وہ لحن کہ تھا گرمیِ بازارِ محمدؐ

نعت کی تھی تکمیل یہ تفسیر نبی کی
ایک ایک ادا ان کی تھی تصویر نبی کی

جس منزلِ دشوار میں رہ جاتے پیمبر   جس موجۂ گرداب سے تھا نوح کو بھی ڈر
یعقوب و براہیم بھی کھاتے جہاں ٹھوکر   جو صدمہ ہوا رحمتِ عالم کو بھی دوبھر

اُس عقدۂ مشکل سے بھی شبیر بر آئے
نعشِ گلِ رعنا پہ سنبھالے جگر آئے

تاریخ میں بے مثل ہے صبرِ شہِ والا   جس نے تنِ تنہا لہو اپنا اچھالا
ستر اٹھانے بھی خود ہی پیا زہر کا پیالا   شان پسرِ فاطمہ ہے سب سے دوبالا

بہتّر کے ساتھ آپ ہوئے کشتۂ داور
پیتا نہ کوئی جامِ شہادت کے بہتّر

سب کچھ بھی لٹا کر یہ لٹانے کی تھی حسرت　　جیسے کہ خداوند سے ہو اب بھی ندامت
یوں دل سے لگا لیتے تھے ایک ایک کی نیّت　　جیسے کہ ہر اک داغ تھا انعامِ مشیّت

اِک لاش اٹھی، دوسری تیار دھری تھی
کٹتی گئی جتنی بھی یہ شاخ اور ہری تھی

کوئی نہ ہو، پر کلمۂ حق ساتھ تھا ہر آن　　ایقانِ صداقت سے قوی تھے جگر و جان
دل سرد تھا چھننے سے مگر رُخ پہ وہی شان　　وہ رُعبِ نظر تھا کہ لرز جاتا تھا میدان

آواز میں دنیا کے شہیدوں کی تھی آواز
ہر عشق کے نغمے سے ہم آہنگ تھا یہ ساز

اس دشت سے اُٹھی تھی جو آوازِ جہاں گیر　　اعدا نے کیا اپنے تئیں کشتۂ شمشیر
کب قتل ہوئی ظلم سے سچّائی کی تاثیر　　پہنا نہیں سکتا کوئی آواز کو زنجیر

شامل اس اِک آواز میں آوازِ خدا تھی
ساتھ اِس کے ازل اور ابد کی بھی صدا تھی

صدیاں متوجّہ تھیں کہ حق بول رہا ہے　　انسان کی قسمت کی گرہ کھول رہا ہے
وہ حق جو خدا کی طرح انمول رہا ہے　　پیاسا ہے مگر کانوں میں رس گھول رہا ہے

ساکت ہے جہاں، عقدہ کشا بول رہا ہے
انسان کے ہونٹوں سے خدا بول رہا ہے

شبّیر کی آواز محمّد کا تھا پیغام　　وہ طرزِ ملامت تھی کہ بے طعنۂ دشنام
وہ لہجہ کہ ہر لفظ تھا اک مصحفِ الہام　　وہ نرمی کہ نکہت بھی ہو کم جس سے سبک گام

وہ پھول کی پتّی کہ رگِ سنگ بھی کٹ جائے
وہ بارِ لطافت طبقِ ارض الٹ جائے

فرماتے تھے کس دبدبۂ و جاہ سے سرکار — ہیں ہیچ نظر میں مری فرعونوں کے دربار
جانو ہوسِ مال کو رسوائیِ بازار — سمجھو سپرِ ظلم کو ٹوٹی ہوئی تلوار

یہ سلطنتِ شام تو خاکِ کفِ پا ہے
ہے گردِ قدم وسعتِ کونین بھی کیا ہے

منظور ہم انسان کی ذلت نہیں کرتے — مومن کبھی ایماں کی تجارت نہیں کرتے
آزاد غلاموں کی اطاعت نہیں کرتے — نیلام شریف اپنی شرافت نہیں کرتے

اے خالقِ کل! تیری دہائی ہے دہائی
زیست اور کرے موت کی چوکھٹ پہ گدائی

انسان سے بیعت کا طلبگار ہو حیواں — مردے کو ہو دعوائے مسیحائیِ دوراں
بندۂ سگِ دنیا کا ہو کعبے کا نگہباں — بوجہلؔ محمدؐ سے اطاعت کا ہو خواہاں

ذرّے کو ہے یہ زعم ہمالہ پہ ہے بھاری
قطرے کو ہے یہ وہم کہ دریا پہ ہے بھاری

ہے جھوٹ کی خواہش کہ صداقت کو خریدے — کم ظرف کو ارماں کہ سخاوت کو خریدے
زر کو ہوس ایماں کی دولت کو خریدے — غاصب کو یہ امید دیانت کو خریدے

ہم وہ کہ بکیں گر تو بکے مرضیِ حق بھی
افلاک بھی بک جائیں زمینوں کے طبق بھی

ہم تشنگیِ روحِ تمنائے صداقت — ہم عزمِ سرافرازیِ پروازِ شجاعت
ہم باعثِ تخلیقِ جہاں خاتمِ نعمت — ہم صاحبِ لولاک کی ہیں زندہ امانت

ہم صاحبِ تطہیر ہیں، ہم رحمتِ عالم
ہم آیتِ تکمیلِ عروجِ بنی آدم

تم بندۂ ظلمات، خداوندِ سحر ہم　　　تم ظلم کی تلوار، محبت کی سپر ہم
تم ابنِ زمانہ ہو تو فردا کی خبر ہم　　　تم جہل کی آواز ہو، عالم کی نظر ہم

ہے خون اُدھر، اشک کی سوغات اِدھر ہے
ہے ظلم اُدھر، دل کی مناجات اِدھر ہے

تم آج سرافرازوں کے سر چھین رہے ہو　　　تابندگیِ دیدۂ تر چھین رہے ہو
معصوم دعاؤں سے اثر چھین رہے ہو　　　تم اہلِ بصارت سے نظر چھین رہے ہو

ہم یورشِ باطل سے اماں دیتے ہیں تم کو
اک دولتِ بیدار و جواں دیتے ہیں تم کو

جاں دے کے ہم انسانوں کو جاں بخش رہے ہیں　　　مظلوموں کے اشکوں کو دہاں بخش رہے ہیں
ہم لُٹ کے تمہیں گنجِ گراں بخش رہے ہیں　　　ہمت ہو تو لو کون و مکاں بخش رہے ہیں

کل یہ نہیں کہنا کہ زیاں کار رہے تم
ظلماتِ جہالت میں گرفتار رہے تم

حق ساتھ ہو جس کے اُسے کچھ بھی نہیں درکار　　　تیغ و تبر و نیزہ تو غاصب کے ہیں ہتھیار
ظالم اپنی لحد آپ کیا کرتا ہے تیار　　　ہم موت میں بھی دیکھتے ہیں فتح کے آثار

ہم آج رہیں چپ تو ہے قرآن کا نقصان
سوگند زمانے کی ہے انسان کا نقصان

ہم رات کو دیں حکم تو سورج نکل آئے　　　ہم ماریں جو ٹھوکر ابھی دریا ابل آئے
ہم تیغ اٹھالیں تو تمہاری اجل آئے　　　ہم جب بھی کہیں ظلم جہاں میں خلل آئے

مختار ارادے کے ہیں مجبور نہیں ہم
تم کیا ہو خدائی سے بھی معذور نہیں ہم

مقصود ہے تم قعرِ ضلالت سے ابھر آؤ منظور ہے کوہِ ہوسِ زر سے اتر آؤ
مطلوب ہے عزت تو غلامی سے گزر آؤ مرغوب ہے گر جامِ شہادت تو ادھر آؤ
ہے ذلتِ جاوید یزیدوں کے حشم میں
تاجِ ابدیت ہے شہیدوں کے قدم میں

ہے کون معینِ دلِ بے چارۂ بے یار ہے کون رفیقِ شہِ بے یاور و انصار
ہے کون محمدؐ کی امانت کا نگہدار ہے کون بنِ فاطمہ زہرا کا مددگار
کیا بولتے پتھر، نہ سماعت نہ زباں تھی
کہنے کو تو بیشک بس اک ننھی سی جاں تھی

اک دن میں جو شبیر نے صدمات اٹھائے اک صدمہ بھی ان میں کا کوئی جھیل نہ پائے
اک نیشِ الم بھی جو کسی دل میں در آئے اک عمر خلش اس کی رگِ جاں سے نہ جائے
یوں قطع رہِ درد کوئی کر نہیں سکتا
زندہ کوئی ہر سانس پہ یوں مر نہیں سکتا

قاسم تھے، نہ اکبر تھے، نہ عباسِ دلاور جاں پہلے ہی قرباں کیے سوتے تھے صفدر
لیکن شہِ مظلوم کی آواز کو سن کر اک بار لرز اٹھا تھا ہر اک تنِ بے سر
ہر لاش پکاری کہ نثار آپ پہ ہے جان
سو بار ملے زیست تو سو بار ہوں قربان

فرمایا پلٹ کر سوئے اصحابِ گرامی تم میں سے ہر اک عشق کے میداں میں ہے نامی
دیتے ہیں تمھیں جھک کے پیمبر بھی سلامی زیبا ہے شہنشاہوں کو ایسوں کی غلامی
ہوتے ہیں شہیدانِ رہِ حق کے یہی طور
جو تم نے وفا کی ہے، کرے گا کوئی کیا اور

یاں گنجِ شہیداں میں ہوئی لاشوں میں ہلچل — واں سن کے صدا باپ کی اصغر ہوئے بے کل
آمادۂ نصرت ہوئے۔ کی دیر نہ اک پل — چھوٹے تھے بہت جا نہ سکے خود سوئے مقتل
یوں تڑپے کہ گہوارے سے باہر اچھل آئے
خشک آنکھوں کے صحرا سے بھی آنسو نکل آئے

اہلِ حرمِ پاک میں برپا ہوا کہرام — معلوم یہ ہوتا تھا قیامت کا ہے ہنگام
سجادؑ بھی چونک اُٹھے غشی سے بصد آلام — آوازِ فغاں پہنچی جو تا شاہِ خوش انجام
دل دھڑکا کوئی حادثہ خیمے میں ہوا ہے
یا پیاس کی شدّت سے کوئی طفل موا ہے

خیمے سے اٹھا شور تو شبیر پلٹ آئے — محرومیِ امّت سے غمیں فرق کو نیوڑھائے
خیمے کے قریب آن کے لب پر یہ سخن لائے — کیا حادثہ گزرا ہے کوئی مجھ کو تو بتلائے
گریہ تھا گلوگیر، کوئی بول نہ پایا
ہلتا ہوا گہوارۂ اصغر نظر آیا

معلوم ہوا پیاس کی شدّت سے ہیں بے ہوش — چھ ماہ کا سن، نے غمِ فردا نہ غمِ دوش
معصوم کا گہوارہ ہے ماں بہنوں کی آغوش — پھر بھی اثرِ خونِ حسینؑ کا ہے یہ جوش
پیغامِ طلب سنتے ہی یوں چونک پڑے ہیں
گویا کہ علی تیغ بکف رن میں کھڑے ہیں

فرمایا کہ اس ہدیۂ آخر کو بھی لاؤ — چہرہ علی اصغر کا مجھے لا کے دکھاؤ
پیاس ان کی بجھانی ہے نئے کپڑے پہناؤ — جاگے ہیں تو اب لوریاں دے کر نہ سلاؤ
اس چاند سے چہرے پہ گھٹا چھا نہیں سکتی
بے پانی پیے نیند انھیں آ نہیں سکتی

زینب نے کہا چاہیے سورج سے حفاظت — لو تند، ہوا گرم، فضا مصدرِ حدت
بھوکے بھی ہیں پیاسے بھی ہیں کچھ چھوٹے سادات — مرجھانے نہ اس دھوپ میں یہ چاند سی صورت

آپ اپنی عبا ان کو اڑھا دیجئے بھائی
گھبرائیں تو دامن کی ہوا دیجئے بھائی

اصغر کے لیے بولتی ہے رو رو کے سکینہ — سمجھائیے اس کو بھی ذرا شاہِ مدینہ
نکل آتے میں اصغر کا بھی ہو جائے پسینہ — طوفان قیامت کا ہے نازک ہے سفینہ

یہ گرم ہواؤں کا ستم سہہ نہ سکیں گے
اس پیاس میں تو دھوپ کا غم سہہ نہ سکیں گے

شبیر تھے ہر ایک سے آنکھ اپنی چرائے — مقصد تھا کوئی دل نہ دکھے بچنے نہ پائے
پانی کے بہانے سے تھے لینے انہیں آئے — کیا کہتے کہ اب بچے سے ہاں ہاتھ اٹھائے

انجام جو ہونا تھا وہ سب جان رہے تھے
اصغر کو لیے گود میں چپ چاپ کھڑے تھے

اے کاش کوئی کہتا کہ اے سرورِ عالم — لے جائیے ان کو نہ خدا کے لیے اس دم
ہیں سنگ دل و تنگ نظر شام کے ظالم — ان کے لیے اک عمر اٹھائیں گے حرم غم

یہ داغ ہر اک قلب میں تا عمر رہے گا
ہر آنکھ سے جو ہو کے لہو قلب بہے گا

لے آئے تھے چھپائے ہوئے دامن میں شہِ دیں — تھا خشک لب و خشک دہن یہ گلِ بے کیں
شش ماہہ سا اپنا یہ ہے کون سا آئیں — قربانیاں اس شان کی دنیا نے نہ دیکھیں

جس وقت کہ دامن رخِ زیبا سے ہٹا ہے
تھا سب کو گماں رحل پہ قرآن کھلا ہے

یہ پارۂ قرآں تھا کہ تھی حجّتِ آخر مظلومیتِ آلِ عبا ہو گئی ظاہر
روتا تھا جگر تھام کے ہر خون کا تاجر کانپ اٹھا تھا اس وار سے ہر جابر و قاہر
عبّاس کے حملے سے تو بچ جانا تھا آساں
پر ضربتِ اصغر کا نہیں تھا کوئی درماں

منہ پھیر کے رونے لگے دشمن کے سپاہی وہ نور تھا، شرما گئی خود تیرہ نگاہی
اِک طفل کو لو دینے لگی دل کی سیاہی دینے لگے قاتل بھی صداقت کی گواہی
اعجاز تھا یہ ساقیِ کوثر کے خلف کا
ذلّت کو خیال آ گیا انساں کے شرف کا

بے دست تھے، مجبور تھے، بے بس تھے جفاکار خوشبوئے صداقت سے تھے عاجز رسن و دار
معصومیتِ طفل پہ اٹھتی نہیں تلوار پیغامِ خموشی کو دبا تی نہیں للکار
تھی کس میں یہ جرأت کہ وہ شمشیر پکڑتا
کٹ جاتے تھے دل، تیرِ نظر جس پہ بھی پڑتا

ہاں ایک کماں ایسی تھی جیسے ہو کڑا دل جو تیر بھی اس کا تھا، وہ تھا زہر سے قاتل
مر جاتے جو کھاتے بھی ہوا اس کی عنادل ہو پاتا دلِ کوہ بھی اس کے نہ مقابل
اُس تیر کو جب ماہ کے معصوم نے روکا
شبّیر کے دل، بچّے کے حلقوم نے روکا

عبّاس کے صدمے سے خم آیا تھا کمر میں اکبر کے بچھڑنے سے کمی آئی نظر میں
قاسم کی جواں مرگی کا تھا زخم جگر میں تھے داغ بھتیجوں کے، ابا خاک بسر میں
ظالم نے جو یہ پیک اجل جوڑ کے چھوڑا
قلبِ شہِ مظلوم کو بھی توڑ کے چھوڑا

اک دن میں بہت صدمۂ جاں کاہ سہے تھے   ہر پیارے کی رخصت کا سماں دیکھ چکے تھے
ہر لاش اٹھا لینے کے لیے آپ گئے تھے   پر آنکھوں کی سوگند کہ آنسو نہ بہے تھے

خاموشیِ اصغر نے وہ روداد سنائی
اس طرح سے دل ٹوٹا کہ آواز نہ آئی

اصغر نے بڑے پیار سے دیکھا رخِ شبیرؑ   جو داد طلب جیسے شجاعت کا وہ بے شیر
تھی خون میں ڈوبی ہوئی وہ چاند سی تصویر   ہونٹوں پہ تبسم کی چمکتی ہوئی تحریر

وہ شوقِ شہادت کہ شہادت کو بھی پیار آئے
پیروں سے نہ چل سکتے تھے گودی میں سوار آئے

شبیرؑ وہیں بیٹھ گئے تھام کے پہلو   ہر چند کیا ضبط مگر امڈے تھے آنسو
سلجھانے لگے بیٹے کے الجھے ہوئے گیسو   سونگھا کیے پیراہنِ خوں بار کی خوشبو

یاں ابنِ محمدؐ پہ قیامت کی گھڑی تھی
دروازے پہ ماں ہاتھوں کو پھیلائے کھڑی تھی

کیا ظلم ہے اُس بحرِ سخاوت کا شناور   قاتل کو بھی جو دیتا تھا چھلکا ہوا ساغر
اک بوند کا طالب ہو برائے علی اصغر   اور تیر کے ہونٹوں سے جواب آئے پلٹ کر

لوٹانے کے وعدے سے انھیں لائے تھے گھر سے
نظریں نہ ملا سکتے تھے اب ماں کی نظر سے

اک گام بھی شہ نے سوئے خیمہ نہ بڑھایا   ایسے تھے حیادار کہ پھر منہ نہ دکھایا
میت پہ وہیں دامنِ خوں گشتہ اڑھایا   پانی تھا چھڑکنے کے لیے منہ پہ نہ سایا

منہ رکھے ہوئے منہ پہ کھڑے روتے تھے شبیرؑ
اصغر کا لہو اشکوں سے یوں دھوتے تھے شبیرؑ

معلوم تھا اسوارِ اجل کی تگ و دو میں　　لاشوں کی بھی حرمت نہیں کرنے کی یہ قومیں
یہ لاش بھی پامال نہ ہو ظلم کی رو میں　　گہنائے تو فرق آئے گا اس چاند کی ضو میں
یہ سوچ کے شبیرؑ نے خود قبر بنائی
اور صورتِ گل خاک کے پردے میں چھپائی

فرمایا کہ اے روٹھ کے جاتے ہوئے راہی　　ہے تیری شہادت مری حجت کی گواہی
غیرت نے تری بوند بھی پانی کی نہ چاہی　　تو ہار کے جیتا مرے ننھے سے سپاہی
جو قلب ہے صد چاک، وہ گہوارہ ہے تیرا
جو چشم ہے نم، ساغرِ صد پارہ ہے تیرا

اب ماں کی ہے آغوش یہی گوشۂ تربت　　یہ سچ ہے کہ تنہائی میں بڑھ جاتی ہے وحشت
یاد آتی ہے ہر چاہنے والے کی محبت　　راس آئے مرے چاند تجھے قبر کی ظلمت
مادر کے لیے جان کو ہلکان نہ کرنا
تم فاطمہ کو رو کے پریشان نہ کرنا

نادم ہوں کفن بھی تمہیں میں دینے نہ پایا　　آغوش سے ماں بہنوں کی بے وجہ چھڑایا
مرتے ہوئے دو بوند بھی پانی نہ پلایا　　اس دھوپ میں مرقد کو میسر نہیں سایا
نانا سے گلہ میرا نہ تم کیجیو اصغر
پوچھیں جو علی ہونٹوں کو سی لیجیو اصغر

ماں تک جو شہادت کی خبر جائے گی بیٹا　　اُس پر تو قیامت ہی گزر جائے گی بیٹا
بن تیرے وہ کس طرح سے گھر جائے گی بیٹا　　ڈرتا ہوں کہ اس غم سے وہ مر جائے گی بیٹا
اک پل تری تصویر نہ آنکھوں سے ہٹے گی
ماں خیمے سے جھولے کے اطراف پھرے گی

ماں سے کوئی کہہ دے کہ نہ اب آئیں گے اصغر
اب دودھ کی ضد کر کے نہ تڑپائیں گے اصغر

کچھ بھی نہ اب ماں سے بدلوائیں گے اصغر
آرام سے اب قبر میں سو جائیں گے اصغر

روتی رہو تا عمر نہ گوہر نہ ملے گا
صغرا سے تو مل لو گی پر اصغر نہ ملے گا

اصغر کی شہادت ہے شہ دیں کی شہادت
یہ فوج ستم کے لیے تھی آخری حجت

کیا ان سے لڑیں جن میں سماعت نہ بصارت
جو کھو دیں گے چھ ماہ کے بچے کی بھی تربت

پانی کے لیے بیٹے سے شرمندہ ہیں شبیر
وہ مر گیا مرنے پہ کمربستہ ہیں شبیر

شبیر کا یہ چاند نہ ظلمت میں چھپے گا
یہ حق ہے دبانے سے کبھی دب نہ سکے گا

شبیر کے پیغام کو یوں عام کرے گا
کٹ کر بھی سر نیزہ سر افراز رہے گا

باطل کو ہر اک گام پہ جھٹلائیں گے اصغر
حق جب بھی پکارے گا تو کام آئیں گے اصغر

اعجاز احمد

برسات اور جزیرہ

(آٹھ قطعوں کی نظم)

"ایک دوسرے افق میں بندھے ہوئے: خواب اور تنظیم"

(پابلو نرودا)

۱

موسم کی پہلی بارش، مارچ کی دھوپ کی طرح لگاتار
پانی ہمارے بالوں اور چھت اور ہوا
اور چڑیوں کی بھیگی آواز پہ برستا ہوا تاریکی
لگے پھر ساحل ساحل دوڑتی ہوئی
سمندر کی سمت پھیلتی ہوئی۔

اس پانی پانی جزیرے پہ آج رات
ہر چیز سالم اور گہری ہے۔ سمندر کے
ارادوں کے ساتھ ساتھ
مقدر بھی بے شک جتنا گہرا رہے گا
تاہم

تاریکی کا خوف یہ ہے کہ میرے چہرے
اور دیوار
اور ہوا کے درمیان اب کوئی تمیز نہیں
میرے ہاتھ، بازو، حافظہ، ارادے، پاؤں
ایک مضبوط سائے کی شاخوں میں الجھے ہوئے ہیں۔

۲

الفاظ؟ چہرے؟ راستے؟
عمیق سمندروں سے گھرے ہوئے
جزر اور جزیروں، سفر اور مٹی کے
اس فانی جہاں میں کس انسانی شے کو دار ہے؟
نیند کی طرح ٹوٹتی ہر شے تم سے اپنا نام اور
اور انجام پوچھتی ہے
کون ہوں میں ہر تلخ پانی تلے لہلہاتے
سبز کاری پودے کا سوال
تم مدتوں ایک کٹے ہوئے عشق کی طرح
اپنے قلب میں
چھپائے پھروگے، اپنے گھر کے سامنے
بیٹھی ہوئی
(شمالی چڑیوں کی شال پہ سکون)
سہ پہر سے پوچھوگے: کون ہو تم؟
پھر دھوپ اور پتھر
کی معاونت میں
تم چپ رہنا بھی سیکھ جاؤگے.

۳

رات رات بھر شور کرتے یہ مدوجزر
شیشے کے ایک ٹکڑے سے کٹا ہوا یہ جگر
پانی سے مدھم کی یہ سبز کاہی سحر.
ہمیشہ بدلتا،
ہمیشہ مستقل
بےلفظ پانی کا یہ اجنبی سمندر

ہونٹ
اور ہونٹ کے درمیان
محض بوسے نہیں
وجود، اور ارادے، اور تھکن کی راکھ بھی ہے
ہونٹ اور ہونٹ کے درمیان ـــ
یوں کہ جیسے ریت اور آئینوں کے
ساحل ہوں ـــ

آتش اور ہوا کی تحریر میں لکھے ہوئے
تم سارا دن بکھرتے رہے ہو

بارش —
بکھری اجڑی ہوئی شائستہ زمین بیلوں میں بھیگی ہوئی
پانی گنگ اور ساگر کی باہمی سرحد میں پاٹتا ہوا
درختوں اور آسمان کے درمیانی فاصلوں میں
قطرہ قطرہ بکھرا ہوا
بارش کا میٹھا پانی
سمندر کے کھاری ذائقوں میں ڈوبتا ہوا

سمندر :
بادلوں تک پھیلا ہوا فقط نمک اور جزیرہ
یہ آہنگ نہیں ہے، محض بیہم قوت
اور شور کا استقلال؟ اس قدر
جزیرے کو آغوش میں لیے
گرجتا ہے اور پچھاڑیں کھاتا ہے۔
جیسے رات کے فرسنگ خلوت میں
ببر کی چال
اور آواز۔

تم نے زمین کا چپہ چپہ چھانا ہے،
تم جہاں بھی رہے، ہر شہر اور لباس میں
ہمیشہ اجنبی رہے ہو،
تم نے جو سفر بھی کیا وہ فقط واپسی اور
بازیافت کے لیے
تم لفظ اور آسمان کے درمیان
حکمت کے منطقے ڈھونڈتے رہے ہو
کہ حافظ بھی قیمتی پتھروں کی طرح
چمک اٹھے

۶

محبوب! میری محبوب!
وجود کی اُس کڑوی تحریر سے انکار کرو
کہ سدا پوشیدہ پتھروں تلے دبی رہی
لہروں کے نمک کی طرح
میرا مقدر میرے بدن میں رچا رہا ہے

آخری سیڑھیوں کے نشیب سے پرے،
مٹی کی نابینا گہرائی میں،
کھیت اور پتھر کے بے نطق وصل میں
میرا سرخ بیج اُگا۔
ننگی ہوا،
زمین کی مثال عریاں،
میرے بدن پہ جھکی رہی ہے

میری نظر کپڑوں اور ہاتھوں پہ تھمی رہی
اور ایک دیوار پہ کہ جہاں
میرے چاہے ہوئے چہرے کا نقش تھا
میرا بدن
پکی فصل جیسی کشادہ ایک زندگی کی
تاب میں رہا۔

۷

لہر ٹکراتی ہوئی لہر کے ساتھ،
اور سفید جھاگ
اچانک، بے باک ہنسی کی مثال
سارے ساحل پہ پھیلا ہوا۔

رات نے ہمیں ایک دوسرے سے جدا کیا تھا،
اپنی فہم ہمیں دی تھی مگر کاٹ چھانٹ کے،
اور ہم چلتے گئے تھے، دانش کی
سرحدوں سے ماورا
ستاروں کی روشنی سے متصل

مگر آج پھر
عزیز سرزمین! بے نطق کائنات!
سورج کے اس وطن میں ہم پاس پاس ہیں

میں نے اپنے ہاتھ تیری مٹی میں بوئے ہیں،
اور میں، لفظوں کا پابند،
لفظوں کا حریص
ہاں، میں آج بھی جڑوں کا مقروض ہوں،
اور کانٹوں کے لمس کا

۸

نارنجی دھوپ کا دن!

سمندر کا یہ تموّج :
یہ کتنا میٹھا آہنگ !
مٹی اور جڑوں کا یہ قدیم استقلال،

میری زندگی بھی ہمیشہ
ایمان اور حادثے کے
سنگم پہ یوں ہی
بنتی بگڑتی رہی ہے —

محتاج،
سمت آشنا،
خوب صورت.

نظمیں

بلراج کومل

طویل راستہ

پکار اس سگِ سیاہ کو
کہ جس کے ساتھ تجھ کو کاٹنا ہے۔ یہ طویل راستہ
فضا موج ہاؤ ہو سے گر رہی ہے
خامشی کی بوند بوند برف
دور تک اگر یہ جم گئی تو اس کی تیز دھار
جسمِ ناتواں کو کاٹنے لگے گی
پی یہاں کہ جامِ آخری، مسافتِ طویل میں
ترے لہو میں آفتاب کی طرح رواں رہے گا صبح تک

دریچے بند ہو رہے ہیں ان میں جھانک
دیکھ ان میں لذتوں، کثافتوں کا جشن دیکھ
سن کہیں قریب ہی چھلک رہی ہے تشنگی کی آب جو
ترے لیے یہ اجنبی ہیں تجربوں کے آخری
حصار سے مگر گزر

زمیں کو چوم، تیرگی کی وادیوں میں اب اُتر
سگِ سیہ کے ساتھ چل
نہ اس سے دور ہو، نہ اس کو خود سے دور کر

جنوں کی رہ گزر پہ رکھ قدم
لہو کے ساگروں میں تیر' قتل گاہ میں خود اپنے
ہاتھ سے تو قتل ہو

سزا' جزا کا لطف ہو چکے تو کائنات آرزو کو
ایک اور جنم دے

مقام پھر وہی ہیں تیری راہ میں
مسافتیں وہی ہیں تیری منتظر
گزر چکا ہے جن سے تو اگرچہ بار بار
پھر پکار' ایک بار پھر' سنگِ سیاہ کو

82820
25.3.83

شفیق فاطمہ شعریٰ

حکایتِ ذوالنّون

اور ذوالنّون نے یہ کہا
وہاں وقت قریہ تھا آغاز تھا
پھر بھی ایسا نہ تھا
صرف اپنی ہی آنکھوں میں اپنا ہی پرتو ہو
——— دہشت
وہاں وقت دہشت نہ تھا
اور ذوالنّون نے کی دعا
پھر سبک پر مجھے کر
کہ میں اپنی جاں کو
کشادہ فضا میں صدا دوں
کشادہ فضا میں جگا دوں
جنونی زمانوں کا شور
تب وہ ماہی کے تیرہ شکم میں نہ تھے
ریگِ ساحل پہ تھے
اور فریاد جاری رہی
بے دہاں بے جہات
وقت پھیلاؤ ہے
وقت ہر آن تلوار کا گھاؤ ہے
دھوپ اور یا ہوائیں خشونت بھری
اپنے نقشے کو تحلیل کرتے ہیں سب
اپنی صورت عظیم و عدیم

ناگہاں بات کو کاٹ کر
ایک سرسبز منڈوا
اُگا اور چھانے لگا
اور اوراق گنتا رہا اس کے سائے میں
گنتی سماگیان
کونپلیں اک نئی آفرینش سے ہیں آفریدہ
شعاعوں کے نیزوں کو تھامے ہوئے سبز شمعیں فروزاں
ہمارے سوا بھی کوئی ہے
نگاہوں کی زد میں
نگاہوں کی ڈھارس
نگاہوں کی زد میں ہے جو کچھ
وہ شامل ہے ہستی کی حد میں
ابلتی ہے جانِ زبوں سے
فراوانیِ بےکراں ــــ تاب رویا
فزوں حد سے ہوتا ہے آخر
نسونی زمانوں کا شعور
تب وہ محتاط قدموں پہ اک دن کھڑے ہو گئے
اپنی ہستی کی محفوظ سرحد کے ساتھ
ان کو پگڈنڈیاں لائیں پکی سڑک تک
تو پکی سڑک اژدہا تھی
کہ جو کچھ نگل لے
وہ اگلے چبانے کے بعد
اس کے مضبوط جبڑوں کی خودکار جنبش میں
خودکار خونی زمانوں کا شعور

وحید اختر

نوحۂ زنجیر

قید خانے کی دیواریں اونچی تھیں
در اور دریچے نہ تھے
روزنوں سے ہوا، روشنی، دھوپ آتی تھی لاکھوں جتن سے
بیڑیاں پیروں میں تھیں
گلے میں تھا طوقِ گراں
ہاتھ تھے رسّیوں سے بندھے
جسم جکڑا ہوا آہنی سخت زنجیر سے
ہم نے اک عمر اسیری میں زندان و زنجیر کی کاٹ دی

سال ہا سال تک
دھوپ اور روشنی اور ہوا کی اک اک بوند ہم نے سمیٹی
اور اس دولتِ بے بہا سے
ایک مدھم سا شعلہ بنایا
اُسے برسوں اپنے لہو میں تپایا، جلایا
اُس اک بوند بھر روشنی ہی سے خورشید ڈھالا

اُس اِک بلند بھر دھوپ کو شکتی دی
اُس اِک قطرہ آسا ہوا کو
خود اپنے ہی انفاس کی گرمی و تندی و تیزگامی عطا کی
قید خانے میں اتنے ہی ہتھیار آتے میسر ہیں
اور اک روز دیکھا
شب و روز کی قطرہ قطرہ ٹپکتی ہوئی کاوشِ مستقل نے
وہ طوق و رسن اور زنجیریں سب کاٹ دیں
جسم سے خوں کا طوفان اٹھا اور دیواریں زنداں کی ڈھے گئیں
سال ہا سال زنداں میں رہنے کے بعد
تیز دھوپ اور تازہ ہوا، اور اِک بے کراں روشنی میں ہم آزاد تھے

ہم نے اپنے تئیں اک نئے نیلے نہایت سفر کا کیا عزم
اور ہم جہاں بھی گئے
ایک بے قید و زنجیر دنیا بسائی وہاں

سال ہا سال تک ہم نے تازہ جہانوں کی ڈالی بِنا
ہاتھ دیواریں ڈھاتے رہے
شعلۂ پائے رفتار سے ساری زنجیریں کٹتی، بکھرتی رہیں

اور اب تھک کے بیٹھے ہیں جو چند پل کے لیے
دیکھتے ہیں ہمارے ہی اطراف دیواریں پھر سے کھڑی ہو گئیں
جسم پھر سے گرفتارِ زنجیر ہے

اور پھر دھوپ اور روشنی اور ہوا کی بس اک بوند
اپنے مقدر میں ہے

جسم میں خوں کا طوفان سمٹا ہوا
اور زنداں کی خاموشی میں بس ایک نوحۂ شورِ زنجیر ہے

اور اس نوحۂ شورِ زنجیر میں ایک آواز کہتی ہے یہ
قید خانے کی دیوار ہے خود تمہارا وجود
یہ گراں بارِ زنجیر و طوق و رسن ہیں تمہارے ہی انفاس کے سلسلے
توڑ دو ساری دیواریں، زنجیریں اطراف کی
اور اپنے تئیں یہ سمجھ لو کہ آزاد ہو
پھر بھی آزاد ہو کر جہاں جاؤ گے
اپنی دیواریں، زنجیریں تم ساتھ لے جاؤ گے
تم خود اپنے ہی صیّاد بھی صید بھی
تم خود اپنی ہی زنجیر بھی اور دیوار بھی

تشدّد کا جغرافیہ

(ریحانہ کے لیے)

رات رات بھر
پاش پاش اعصاب میں رچا ہوا
تشدّد کا جغرافیہ
نظرِ بے ربط گفتگو کی طرح کٹی پھٹی سی
پتلیوں پہ تاریکی
ورم کی طرح بڑھتی ہوی
مگر اس وحشت کے بیچ بھی
تم چاند کی مثال ڈوبتی ابھرتی رہی ہو
موت اور دیوانگی کا ہر ستون
تم نے بالوں کی لٹ اور انگلیوں سے چھوا ہے
اور ہر بار تم مسکراتی
لوٹ کے آتی رہی ہو

زندگی:
تحفظ اور احتیاط اور بچاؤ کی ہر تدبیر کے بغیر
زندگی:
ایسے وجود کے واسطے
جس میں آنکھیں ٹھنڈکوں سے آشنا ہوں
اور ہاتھ اپنے افلاس میں خوش رہ سکیں

زندگی.
ایسے عشق کی تلاش میں جو مقدّر بن سکے.

اعجاز احمد

پیاس کی رات میں وہم

میں نے سمجھا تھا کہ برآمدے کا ستون نہیں ہے
تاریک در میں تم کھڑی ہو
مگر نہیں
محض تمہاری آواز تھی
سائے کی مثال خاموش
ہماری برسوں پرانی تکرار سے تھکی ہوئی
اپنی یاد کے چھلکے میں بند
بجھی ہوئی

شہریار

واماندگیِ شوق

کھڑی رہو
اسی جگہ، اسی طرح کھڑی رہو
سفید برف کی چٹان قطرہ قطرہ گل رہی ہے
گلنے دو
سیاہ اور طویل رات دھیرے دھیرے ڈھل رہی ہے
ڈھلنے دو
مری نگاہ کے حصار میں یونہی کھڑی رہو
میں تم سے اور دور ہو رہا ہوں، مجھ سے مت ڈرو
اس جگہ، اسی طرح کھڑی رہو
ان انگلیوں پہ اوس کے نشان تھے جو مٹ گئے
لبوں پہ ایک اجنبی کا نام تھا جو بجھ گیا
ہرن کی آنکھ خوف کی چمک سے بھی تہی ہوی
درندے جنگلوں کو چھوڑ کر کہیں چلے گئے
کھڑی رہو
اسی جگہ، اسی طرح کھڑی رہو

شہریار

اپنے سے پہلا مکالمہ

ہوا کی کرونوں نے آسمان پر
لکیریں پھر بنائی تھیں
انھیں گنو
انھیں گنو کہ تم بہت اداس ہو
اداس کس لیے ہو تم
یہ بات تم میں کوئی جانتا نہیں
تمھارے کان اپنے دل کی بازگشت بھی کبھی نہ سن سکے

تمھارے جسم بے لہو ہیں
ریت ان میں دوڑتی ہے

ریت بے سراب ہے
تمھاری قسمتوں میں بس عذاب ہے
اسی لیے تمھارے ہاتھوں نے کبھی زمین کو چھوا نہیں

شہریار

اپنے سے دوسرا مکالمہ

سفر کی صعوبت سے بے حال ہو تم
شکستوں کے کس جشن کی یاد آئی
کھلی آنکھ سے دھند کو دیکھنے
ریت سے مٹھیاں بھرتے رہنے کا یہ سلسلہ
ختم ہو جائے گا، ایسا لگتا ہے، لیکن نہیں وہم ہے یہ تمہارا
زمیں رینگنے کے لیے ہی بنائی گئی ہے
مجھے اور تمھیں اس سے انکار کیوں ہو
تو پھر آؤ، کچھ دیر کو بند آنکھیں کریں اور کوئی خواب دیکھیں
سرابوں کے اطراف کی ان زمینوں پہ پھر سبز کائی کو دیکھیں

سچ بولنے کی مشق

ہم بہت بزدل ہیں
ہم اقرار کرتے ہیں
سزا کے مستحق ہیں
آسمانوں سے ادھر لے جا کے ہم کو پھینک دو
نیچے بہت نیچے، مگر یہ التجا ہے
ہاتھ، آنکھیں، کان، لب باقی رہیں یا ختم ہو جائیں
بس اک یہ ریڑھ کی ہڈی نہ ٹوٹے
رینگتے رہنے کی یہ عادت نہ چھوٹے

کلوز اَپ

مرا بدن ۔ اک عجب تھکن، اک شدید وحشت
کہ جیسے کچھ بھی نہ ہو سکے گا
یہ دل میں کچھ چیر پھاڑنے کی پرانی حسرت
(جو آرزو جسم کی ہو پوری تو شکوہ ہی شکوہ ہے)
ہر ایک جسم آج اپنا دکھ ہے
مرے وطن میں یہ چھ مہینوں کی سخت گرمی
سبھی کو چالیسویں برس پہ
جلا کے کیوں سرد کر رہی ہے
یہ چھ مہینوں کی سخت گرمی
بدن کو بھٹی بنائے جاتی ہے کتنی جلدی

مرے وطن میں
کنوارپن لڑکیوں کا ہے تیرہ اک برس تک
وہ اک جھجکتی سی پیش و پس تک
کسی کی بیداری ہوس تک
گلی میں کل تک
جو بچیاں اور بچے ننگے تھے دھوپ جیسے
جوان وہ کتنے ہو گئے ہیں
(وہ ہم سے کیوں بچتے پھر رہے ہیں)

بس اپنے ہم عمر جسم کی مُشک سے ہیں واقف
تو کیوں نہ ہم
ان کے فوٹو لگا دیں کھڑکیوں میں
گلی کی جانب
بڑے بڑے فوٹو (ان کے بچپن کے)
لیکن اس سے بھی کیا بنے گا
انھیں ۔ میں اب کیسے پہلے کی طرح
اپنی بانہوں میں بھر لوں ۔ چوموں
یہ چھو کے دیکھوں
جوانی آئی ہے کس پہ کتنی
[بھئی! وہ مینو کہاں گئی ہے ؟
وہ اب بڑی ہو رہی ہے تم ہو کہ
بھیج دیتی ہو کھیلنے کو!]
میں شاید اب اور کچھ برس بعد
گیان اور دھیان کی بھی کرنے لگوں گا باتیں
(فرا ذ کیوں دھرم ہو گیا ہے)
کہاں کوئی جا کے اب یہ سن لے ؟
یہ کوٹھیوں میں لگے ہوئے کولروں کی ٹھنڈک
وہ کولروں میں لگے لگانے مہاتماؤں کے گیان کی لو
(تمام رُوحانیت فرج میں لگی ہیٹر بن کے رہ گئی ہے)
وہ شانتی انتر آتما کی
پسینہ بن کر
کہیں کسی پارک میں گھنی جھاڑیوں کے پیچھے

جوان جسموں کے قرب کی بُو میں بہہ رہی ہے
مرے وطن میں
یہ جسم کا لمس کیا بلا ہے
جگہ جگہ کیوں جواں بدن - اک شدید آب کی دہکتی
بھٹی میں جل رہے ہیں

مرے وطن کو یہ کیا ہوا ہے
جوان جسموں کو کیوں نہیں ان کے قد برابر جگہ میسّر
(مرے وطن میں یہ آرزو جسم کی ہے کیوں کرب آتما کا؟)

مرے بدن میں
وہ ٹھنڈے بستر کی گرم کینٹین کی اُمس ہے
جہاں کہ دُولھا کلرک بیٹھے
ہر ایک لڑکی کے جسم، چال اور اس کی آواز کے مطابق
مکمل اندازہ کر کے ہم بستری کی نقلیں اُتار کر ہنستے جا رہے ہیں

مرے وطن میں
ہر ایک عورت کو اپنی لاچارگی کا غم ہے
یہ شوہروں کی تھکن ستم ہے
مرے بدن میں
ہر ایک بیوی کی آنکھ کی جاگتی چبھن ہے
ہر ایک بیوی
خود اپنے شوہر کی اک تھکن ہے
(ہر ایک بیوی کہ منتظر مرد کی ہو جیسے)
تو پھر عجب کیا
ہر ایک بیوی کو

اپنے شوہر کا دوست
کتنا جوان اور چست لگ رہا ہے
(جبھی کوئی اپنے گھر بلاتا نہیں کسی کو)
میں اس چبھن کو / میں اس تھکن کو
بدل دوں کس طرح اس چمک میں
جو مرتے نرسوں کی آنکھو میں ہے
وہ ڈاکٹر کے بدن کی خوشبو کو
اپنی آنکھوں سے سونگھ لیتی ہیں / جاگ اٹھتی ہیں
آنکھ ہی آنکھ سر سے پانک بنی ہوئی کیسے گھومتی ہیں
ہمارے جسموں سے کوئی خوشبو نہیں جو اٹھتی

ہمارے جسموں کو کیا ہوا ہے؟
(کہ آنکھ ہی آنکھ سر سے پانک بنے ہوئے ہیں
مگر نہیں اپنی بیویوں کے بدن کی خوشبو کو سونگھ سکتے
پیاز آٹے کی مشک سے جو الگ ہے بالکل)
فضا فضا جسم کی مہک اڑ رہی ہے
— لیکن
مجھے خبر ہی نہیں ہے کوئی
کہ میری بیوی کے جسم سے اٹھنے والی خوشبو
کہاں بھٹکتی سی پھر رہی ہے
یہی خبر ہے کہ جس سے غافل میں آج تک ہوں
میں اک صحافی —
تھکن سے بے حال — ماہر نبضِ وقتِ عالم
ہر اک خبر سے میں با خبر ہوں

گزر کر نصف شب
کلب میں
سڑک پہ ٹیکسی کا منتظر ہوں
فضا کو مے سے بوجھل ہوئی سانس سے ڈس انفکٹ کر رہا ہوں
ملے جو ٹیکسی تو گھر چلوں میں
کہ آج بے حد ہی تھک گیا ہوں
پہنچ کے گھر ایک نیند کی گولی لے کے سوؤں

کہ آج بھی
مری راہ تک تک کے
تھک کے
اب سو چکی وہ ہوگی

زاہدہ زیدی

جھینگر

خوف سے سرد پڑنے لگی
سرمئی شام
جب وہ صدا
جھن ـــ جھنا جھن ـــ جھنا جھن ـــ جھنا
جھاڑیوں سے
الجھنے لگی
پتھروں سے
لپٹنے لگی
جھن ـــ جھنا ـــ جھن ـــ جھنا جھن
جھنا جھن
تناور
درختوں سے لپٹی
وہ بیلوں کی مانند
پتوں کے ڈھیروں میں رینگی
وہ کیڑوں کی مانند
جھن ـــ جھن ـــ جھنا جھن
شجر
شام
بادل

ہوا
خشک پتے
سبک سنگ پارے
جھنا جھن میں تحلیل ہونے لگے
جھن ــــ جھنا جھن ــــ جھنا جھن ــــ جھنا
ذہن کی
وادیوں میں کبھی
وہ صدا ــــ
جھن ــــ جھنا جھن ــــ جھنا جھن ــــ جھنا
کارواں تشنہ لب
کھو گئے

اس جھنا جھن میں
بے جسم پیکر
سمٹنے لگے
اس جھنا جھن کی جھنکار سے
جھن ــ جھنا جھن ــ جھنا
جستجو
آرزو
پیار
یادیں
مناظر
جھنا جھن میں تبدیل ہونے لگے
جھن ــــ جھنا ــــ جھن

مرا ذہن
اک اجنبی خوف سے
سرد پڑنے لگا

زاہدہ زیدی

مرافن —— مرادرد

مرادرد —
کانچ کے فرش پر
رینگتا ہے —— مگر
سرد
سنسان راتوں میں
شعلے جگاتا نہیں ——

. . . .   .   .

مرافن
ستاروں پہ
چنچل سنہری کمندیں
ٹکراتا نہیں
ریگزارِ تمنا میں جاتا نہیں
درد کی
تنگ گلیوں میں
نظریں جھکا کے گزرا ہے —

. . . .

مرافن ——
بھکاری ہے شاید
نہیں —— منفعل ہے

جبیں ـــــ خالی
کشکول ہے
درد کی بھیک ملتی نہیں ـــــ

. . . .

مرا درد
اندھی بہری وحشت ہے
اپنے ہی آپ میں
پیچ کھائے ہوئے
فن کی آغوش ملتی نہیں ـــــ

. . .

مرا فن ـــــ
مرا درد ـــــ
فن ـــــ
درد ـــــ
،،
،،
اگر
یوں بھٹکتے رہے
چند صدیوں
ابھی اور
پھر
کون
ہر
شے
کو

اس
کا
نیا نام
ہر شام
بتلائے گا ـــــ

ممتاز راشد

ننھی منی نتاشا کے نام

موہنی باتوں سے فکروں کو بھلا دیتی ہے تُو
تلخیٔ حالات کو شیریں بنا دیتی ہے تُو
تیری آنکھیں میری آنکھیں تیری باہیں میرے ہاتھ
اپنی ہر پہچان سے میرا پتہ دیتی ہے تُو
ڈگمگانا ۔ جھومنا ۔ گرنا ۔ سنبھل کر دوڑنا
وقت کی راہوں پہ یوں چلنا سکھا دیتی ہے تُو
مجھ کو سمجھاتی ہو جیسے زندگی کی دھوپ چھاؤں
روتے روتے نیند میں جب مسکرا دیتی ہے تُو
بے ارادہ روٹھنا ۔ رونا ۔ کھلونے توڑنا
میرے بچپن کی جھلک مجھ کو دکھا دیتی ہے تُو
میرے مستقبل کا خاکہ تیرے ہاتھ کی لکیر
مسکرا کر جس کو آئینہ بنا دیتی ہے تُو
سوتے سوتے چونک اٹھتا ہوں اندھیری رات میں
دُور کی آبادیوں سے جب صدا دیتی ہے تُو

صادق

تمھارے لیے: بے خوابی کی آٹھ نظمیں

۱

گھاس پر بیٹھا ہوا
اک پیڑ
ہاتھوں میں
بہت سے
سربریدہ راز لے کر
خشک پتّوں میں
چھپانے کے لیے
کوشاں ہے
لیکن ناف پر
لمحہ بہ لمحہ
کوئی دستک دے رہا ہے

۲

عمر کے تودوں کی آنکھیں
پسلیوں پر جم گئی ہیں
پسلیوں کی
سب سُرنگیں
موسموں کے بازوں میں
کپکپاتی، چیختی ہیں
میرے آنگن میں لگی
تلسی کو دیمک کھا رہی ہے

○

نیند
آنکھوں سے نکل کر
گھومتی پھرتی ہے
اک موجودگی کے گرد
راتوں کو
اکیلے ذہن میں
تشکیک کے
کالے پہاڑوں کی جڑیں
میرا لہو پینے لگی ہیں۔

○

تمھاری پسلیوں میں
چیختی تاریکیاں
اندر سے دروازے لگائے
مجھ سے سورج مانگتی ہیں
مرے اک ہاتھ میں
سورج ہے
دونوں میں جو بھی فرق ہے
وہ میری دیواریں چھیتیں
اور سیڑھیاں سب ڈھا چکا ہے۔

○

سات رنگوں کی
کوئی جلتی ہوئی فانوس
لہروں پر پھسلتی
اک بھنور میں
جا پھنسی ہے
سر کا سارا درد
جا نکھوں میں اتر آیا ہے
اور پھیلے ہوئے
سب تار
اک دم جل اُٹھے ہیں۔

○

مرے آدھے بدن کی
پسلیوں میں
جو سرنگیں بن رہی ہیں
اُن کے
سارے راستے
آنکھوں میں آکر
مل گئے ہیں
— اور میں
راتوں کو
سورج ڈھونڈتا ہوں۔

○

تم بھیانک کھانسیوں کی
آندھیوں سے
پسلیوں کی جھگیاں
کب تک بچا پاؤگی

جب میں سوچتا ہوں
تو اندھیرے میں
مری آنکھیں
طلسمی خواب
کانٹے دار جھاڑی میں
اٹکا چھوڑ آتی ہیں

تمھارا ہر سفر اک حادثہ ہے
حادثوں کے
اس جہاں میں
تلملاتی سانس کے جنگل
مسلسل چیختے ہیں۔

○

انس کی بستی میں
یہ کیسے بگولے اٹھ رہے ہیں
شہر کے نیچے
دبے جاتے ہیں میداں
رات کی مانند
ٹیلوں سے اتر کر
میرے سارے جسم پر
اب دیمکوں کی دھند
چھائی جا رہی ہے
میں بُرادے سا
بکھرتا جا رہا ہوں۔

حمید الماس

شکست

یہ شب ستم بخت پاش پاش تختہ تارہ
ہنر کی چشم زرد میں سے
باوقار فکر کا لہو تمام بہہ گیا
خرد کے دست کی گداگر انگلیاں اکڑ گئیں
سبو لہو کی پی گئی
نئی کرن بھی بخت پاش پاش کو نہ چھو سکی
کہاں ہے وہ صدائے آسماں
جو مجھ سے کہہ رہی تھی
میں خدائے لم یزل کا
تحفۂ خیال ہوں
عطا ہوئی ہیں مجھ کو ساری نعمتیں
کہاں ہیں وہ عنایتیں
خیال و دانش و ہنر بھی
پا کے کچھ نہ کر سکا۔

اے روشنیِ طبع

دریچے سے لپٹی ہوئی بیل
دیوار و در
سب کے سب زرد ہیں
زرد کمرے میں بیٹھا ہوا
گمشدہ یاد کی جستجو میں
اکیلا ہی مصروف ہوں
مرے ذہن کی روشنی
طبع کی جودتِ بے بہا
کسی چاند سے جسم میں
منتقل ہو چکی ہے
میں اب
سرسراتی ہواؤں میں
اڑنے کا فن کھو چکا ہوں

تحریک

نیم شب کی خامشی میں
آپ کی سرگوشیاں
ٹھنڈی ٹھنڈی روشنی کے
نقرئی قطرے
مرے کانوں میں ٹپکاتی رہیں

الجھن

یوں کبھی ذہن کے پردے سے
نکل جاؤں گا
جیسے آئینے سے پرتو کا
گزر ہوتا ہے
اور پھر لمحۂ آئندہ کو الجھن ہوگی
کہ خطا کس کی تھی؟

خواب

میں نے ہتھیلی کھولی
اک بے نام پرندہ
فر سے اڑا
اس کے شفق آسا زرکار پروں پر
نام کوئی کندہ تھا
چاند کی پتی پتی کانپی
پھر سے حرفوں نے اڑ کر گھیر لیا

گھائل چیخ فضا میں گونجی
اور پرندہ
سرخ لہو میں تھرا
ریت کی کرچوں پر پنکھ پٹکتا
میرے پتھر سے قدموں کے نیچے
ڈھیر ہوا۔

کربِ اظہار

زمیں دوز خزانے
اجاڑ سیلی گپھائیں
یہ ایک دوسرے کو کاٹتی سرنگوں سے
اندھے سارے دھوئیں کے ہزار ہا رستے
میں اپنا ہوا جس انتہا پہ آیا وہاں
خموش تھے دروازے، سایۂ انفاس
لہو کی آگ کا اک تند رو سمندر

ہے دفن قدموں میں
فصیلِ سنگ میں محصور کف بہ لب جنبش

مرے وجود کے لمحوں کے آر پار کر دو
دہکتی ہوئی سلاخوں کو
لہو کے گرم اچھلتے ہوئے سمندر میں
اچھال دو مجھ کو
برستے رنگوں سے وحشتِ خلا کو ڈھانپ تو لوں

مغنی تبسم

ایک نظم

ترا راستہ میری آنکھوں کے آگے کھڑا ہے
ہوا چھیڑنے کو جھجکتی ہے
اطراف منڈلا رہی ہے

ایک پرچھائیں سی
روشنی میں سرکتی ہوی
پھیلتی اور سمٹتی ہوی
اپنے گم گشتہ مفہوم کو خاک میں سوچتی ہے

مگر وہ کہاں

بس بہت ہو چکا

اب چلیں

حمید سہروردی

تداول

افسوس کہ رات ٹھنڈی ہواؤں نے یادوں کا دروازہ وا کر دیا
چاروں طرف سب ہی ساتھیاں مُنہ پر ہاتھ رکھے حیرت و استعجاب سے
کہہ اٹھیں کہ ہماری عمروں میں تفاوت کیوں پیدا کر دیا گیا
روشنی اور اندھیرے کا ارتباط اتنا مضبوط تو نہیں تھا
کہ ہم اس کو یکسر بھول جاتے

ارتحال

کہاں ہیں، جو سینوں میں روشنی لیے گلی گلی، شہر شہر پہنچتے ہیں
کہ ہمارے مکیں امکانات کی حدوں کو تجاوز کر چکے ہیں
یقیناً! ارتسامی دیواریں، خون اور پسینے کی خواہش مند تھیں
جن آدرشوں میں سچائیاں جھانک رہی تھیں
وہی آج بے معنی، مہمل اور غیر منطقی درس دینے لگے ہیں
چلو ارتحال کے لیے تیار ہو جاؤ ——
سمت الراس میں ایک ہیولا نور کے واسطے سے
نمودار ہوتا چلا ہے

ہاں! وہی تھا

اور

وہ ایک لمبی داستان تھی، جسے سنتے سنتے
آنکھیں مخمور ہو گئیں۔

حمید سہروردی

میں بے خواب ہرگز نہیں

•

بس کر
لیکن تمھارے لیے ہی مختص نہیں ہوں
میرے لیے ساری تحریکیں بے سود ہیں
کیوں کر
رشتوں ناتوں سے میرا میں ہی نہیں ہوں
بھول جاؤ
کبھی میں تمھارے لیے خود کو باوجہ سمجھا ہوا تھا
وہ کوئی بے معنیٰ سا ایک تماشا ہی تھا

اور میں
تمھارے لیے ہرگز نہ لاؤں گا کچھ
میں کسی کو لیے گھومتا ہوں
تمھارے شہر میں، کون ہے، جو تم سے علاحدہ کہیں
خوابوں کی بستی میں معروف ہے
جہاں سارے رشتے ناتے منتظر کھڑے ہیں
دور بھاگو کہیں
کوئی منظر ہے تمھارے گوشۂ لب کا
دور بھاگوں گا میں بھی
جہاں منتظر ہی نہیں ہے کوئی
میں بے خواب ہرگز نہیں

حامد حسین حامد

شکست

سمندروں کی ہوائیں
میرے گھر میں کیسے آگئیں؟
ابابیلوں کے گھونسلے گرنے لگے
میری سمجھ میں نہیں آتا
میں کیا کروں؟
یہ ماجرا کیا ہے؟
گھر کے لوگوں کو کسی بات کا
احساس نہیں
میں سوچتا ہوں گھر چھوڑ دوں
کہیں دور، بہت دور
چلا جاؤں
مگر اس کا کیا ٹھکانا
یہ تیز سمندری ہوائیں مجھے
وہاں بھی جالیں
گھر پھر سے دبوچ لے

کرب

رات پرسکون ہے
مگر میں
اپنی تنہائی کے احساس سے دبا
کراہ رہا ہوں
چیخ رہا ہوں
مجھے کوئی بچاؤ
میری پسلیاں ٹوٹ رہی ہیں
میرا دم گھٹ رہا ہے
کوئی نہیں سنتا
کوئی نہیں بولتا
ایسا لگتا ہے تمام لوگ
مرچکے ہیں
میرے کراہنے کی ابتدا اور
میری چیخ سے پہلے

•

الوداع

خوابوں کی دنیا میں رہتا ہے
تو رہو
اپنی ساری زندگی
اپنی ساری کائنات اسی کی
نذر کردو
حقیقت کیا ہے؟
بیداری میں بھی اس کا عرفان
اس کی تلاش ممکن ہے
تم سچائی کو نہیں جاننا چاہتے
میں یا کوئی اور کیا کرسکتا ہے
تم جھوٹ میں جینا چاہتے ہو
اسی طرح جیتے رہو
شب بخیر!

آفتاب شمسی

نقطہ

انگلی میری پکڑ کر میرے بچے نے رات
گھر کے آنگن میں گھومنا چاہا
اس کی دلجوئی تھی منظور مجھے

یہ نہیں جانتا تھا ذہن مرا
چند ہی لمحوں میں تھک جائے گا
سر پکڑ کر میں کھڑا ہو گیا بچہ میرا
ایک نقطے کی طرح آنگن میں
یوں مجھے دیکھ رہا تھا جیسے
میں کوئی لفظ ہوں جس کا مطلب
ایک نقطے کے اضافے کے بغیر
کوئی چاہے بھی سمجھنا تو نہ سمجھا جائے!

فرار

گول، چوکور، ترچھی آوازیں
میرے کانوں میں آ رہی ہیں
مَیں
تینوں سمتوں سے بے نیازانہ
جا رہا ہوں اُدھر جہاں ہم سب
اپنی آواز صرف سنتے ہیں!

مفاہمت

گرتی دیواروں کی طرح ہیں جسم
اور ہم سب انھیں کے سائے تلے
روح سے ساز باز کرتے ہیں

غیاث صدیقی

کشمکش

فاصلے آنکھ سے قلب تک
فاصلے آنکھ سے ذہن تک
مستقل ہیں تو کیا
مختصر تو نہیں
راستے پُرشکوں، پُرخطر
مرکبِ راہ
کشتی، کجاوے
صبا مرمر وار ہیں
راہ
واضح بھی، مبہم بھی
افعی بھی، کژدم بھی
یا
چاندنی میں
کبوتر کے بہتے ہوئے کاسنی سرد سائے
سمندر میں مہتاب کا عکس بھی
یا خدا
آنکھ کا، ذہن کا، قلب کا
یہ مثلث
مری جاں نہ لے لے

معجزے

غار میں
سانپ کا زہر بھی
آبِ کوثر بنا
یہ لعابِ دہن
فتحِ خیبر بنا
علم کے نور سے
آنکھ روشن ہوئی
آبِ دُرِّ یتیم آئینہ بن گیا
عصمتِ گل کی تعظیم کرتے ہیں اب
دل کو ہونٹوں کو تسلیم کرتے ہیں اب

غیاث صدیقی

سکون

بدن کی ساری شریانیں
تڑپنا بھول بیٹھی ہیں
یہ کب سے سرد پیشانی
لکیریں پی رہی ہے
کہ آنکھوں کا دو آبہ منجمد ہے
برف کی یہ حکمرانی
چشم و ابرو سے گزر کر
زرد ہونٹوں کا احاطہ کر رہی ہے

رات کا عفریت
ہر تنے کو نگلتا جا رہا ہے

وا ہے آغوشِ سکون
ایسا سکوں
جو ٹوٹ نہیں سکتا کبھی

دل کے زخمی ہاتھ بھی شل ہو گئے ہیں
آرزو کی کشتیاں
دریائے خوں میں رک گئی ہیں
سانس کی گلیوں میں
بوسیدہ سی دیواریں
برابر گر رہی ہیں
روشنی، حرکت، حرارت
ہچکیوں میں
خلا کی سمت
سورج کی امانت بن کے
گویا اڑ رہی ہیں

اکائی

میرا سایہ
میرے قدموں کے نیچے
جب آ جائے
میرا لہجہ
میرے دل کی موجوں میں
جب گھل جائے
میرے نام سے جب تم کو
سب پہچانیں
تم آ جانا

جاوید جمیل

خطبہ

سردیوں کے سوا،
دھوپ اپنا غلط
— واقعہ بھول جانے کی عادت میں
تقسیم کرتی چلی ہے
سمندر، مکمل بستیوں کی نفی بن گیا ہے
سائے کہیں بے سبب دھند میں
— خود کو اپنی دعاؤں میں دہرا رہے ہیں

چلو — ہم
اسی شب کی تردید کو
غیر انسانی جذبوں کا نقصان سمجھیں
یہاں کیا ہے
کچھ بھی نہیں —
ساتھ آئے ہوئے لوگ
خود کے علاوہ
ہواؤں کی ہر گت پہ —
گھٹنوں سے آنکھوں کو ٹیکنے لگے ہیں

یہاں پھر وہی
چیل چیخے گی
کتے بدلتی ہوئی ساعتوں کی برائی کریں گے

جاوید نبیل

ایک نیک نظم

چلو حمد لکھیں ——
گلا گھونٹ ڈالیں
خدا کے علاوہ
یہاں کچھ نہیں ہے
وہاں کچھ نہیں ہے
(رسولِ خدا! اے رسولِ خدا)
مجھ کو توفیق دے
مجھ کو توفیق دے
(تیری امت پہ مُردوں کا سناٹا ہے)
رات کی بستیوں کا جنازہ اٹھا
(دھوپ کی بجلیں
دھوپ کی بجلیں)

مجھ کو توفیق دے
مجھ کو توفیق دے

علی اصغر

کالا گھوڑا لکڑی کا پل تیز ہوا

سورج مجھ کو گھور رہا تھا
کالا گھوڑا
دھوم مچاتا
لکڑی کے پل پر سے گزرا
شہر سمندر کی سانس اٹکا
چٹانوں کو ٹھکراتا
جنگلی پودوں سے ٹکرایا
رستہ بھول گیا

پھر دوڑا
گول پہاڑ ٹکرایا تھا
مجھ کو پھینک کے بھاگ گیا
لکڑی کا پل ڈوب رہا ہے
تیز ہوا کا جھونکا بولا

ادھر
بادل جھوم رہے تھے

تمہارا دھند میں لپٹا ہوا چہرہ

ہوا کے ہاتھ میں قندیل ہوگی
سمندر نیند میں ڈوبا رہے گا
جہاز اپنے وطن کو لوٹ جائیں گے
مگر میں ریت کے ذرّوں سے آئینے بناؤں گا
تمہارا دھند میں لپٹا ہوا چہرہ
مری آنکھوں سے تارے ٹوٹ جائیں گے

علی اصغر

شانتی

کئی آنکھوں میں سورج مر چکا ہے
میں کالے پربتوں کی اور بڑھتا جا رہا ہوں
دھوپ کی سیڑھیاں تو
ہوا سے کون ڈرتا ہے۔
مرے ہاتھ آسماں کی آگ میں
الجھے ہوئے ہیں

ندی کا راگ سنتے ہو
آنکھیں بند کر کے
رسیلی دھڑکنوں میں ڈوب جاؤ
ڈوبتے جاؤ

ٹپکتی چھتری کے نیچے

میں ٹپ ٹپ کرتی چھتری کے نیچے ٹھہرا ہوں
بیمار سڑک کے نکڑ پر بجلی کا کھمبا!
جیب میں شاید سرد ہوا بیٹھی ہے۔
آگے والی ہوٹل کے دروازے دھڑ سے
بند ہوئے
وہ آخری بس بھی چھوٹ گئی
ٹھنڈی پاگل تیز ہوا پھر سے چلانے لگی ہے
بھولی بسری یادنے دل کے گرم تنور پہ اپنے
میلے کالے ہاتھ بکھیر دیے
میں نے چھتری گندے نالے کو دے دی ہے
(بادل جیسے برس رہی تھی)
لیکن
بادل اب بھی
چھتری جیسے ٹپک رہے ہیں۔

جالب وطنی

لوٹ آؤ مرے قیدیو!

تیری آنکھ پتھر میں تبدیل ہوتے ہی
سند پرست آنکھوں کے سیہ زہر آلود
کرۂ ناخن کے نوکیلے نقطے نے
عرض البلد اور طول البلد کی بہت گہری
ان مٹ لکیروں سے
کچھ جال بن کر
حسیں پیکر بحر و بر کا احاطہ کیا
تو
نئی آرزوئیں لپیٹے ہوئے لوگ خود
قید خانے کی اونچی فصیلیں گرا کر
خلاؤں میں بکھرے ہوئے
اجلے دانوں کو روشن
پرستانی گندم سمجھ کر

بسوئے فلک نُس کی کھال اوڑھے
رواں ہو چکے تھے
اسی لمحہ اس پیکر بحر و بر نے
یہ آواز دی۔
اے مرے قیدیو
لوٹ آؤ
اسی قید خانے میں دادا تمہارے
فلک سے اتارے گئے تھے
فقط ایک گندم کے الزام پر
لوٹ آؤ مرے قیدیو
اسی قید خانے میں راحت کی کچھ
آڑی ترچھی لکیریں ملیں گی
تمہیں!

فسوں کار لمحہ

گھنی شب کے تاریک آسیبی پردوں کے پیچھے چھپے
اپنے قدموں کی آہٹ جگاتے ہو کیوں ؟
بولتے کیوں نہیں
کون ہو؟
(اور پھر ایک وحشت مرے ذہن میں آ کے پیوست سی ہو گئی !)
بھیگتی عمر کا وہ فسوں کار لمحہ مجھے یاد ہے
جب کہ
سارے بدن کا لہو
استوائی حدوں میں سمٹ کر
برہنہ سمندر کی موجوں سے اس کا نمک چوس لینے کی ترغیب دی تھی
کہ
اتنے میں احساس کے گرم نقطے سے اک
سرسراتا ہوا زلزلہ
پاؤں کی سمت بڑھنے لگا تھا
وہی ایک سفاک لمحہ تھا
جس کے سبب
اپنی آنکھوں سے گر کر میں زخمی ہوا تھا !

علی ظہیر

ایک منظر

برقی تاروں پہ لٹکتے
سب چمگادڑ کے پر
پھیلتے جانے لگے
ہولے ہولے تھمتی بارش
ننھی ننھی موتی جیسی بوندیوں کو
سرد تانبے کے تنے تاروں پہ
پھیلانے لگی
شام گھر آنے لگی

نظم

جب رات
آنکھ
درد کی سرحد پہ سو گئی
اور تم میرے وجود کی راہوں میں کھو گئیں
کھڑکی کھلی رہی
پردے ہوا کے زور سے سر مارتے رہے
اور دھیرے دھیرے
رت نے دامن چھڑا لیا

باقل عباسی

کوہِ ندا

۱

کوہِ ندا سے
کچھ دور ساکت انبوہ آواز
کچھ دور لمحے حیران و ششدر
صحرا بہ صحرا روحوں کی باتیں
راتیں پریشاں
صبحوں کے چہرے خاموش خائف
شام ایک امید، اک زہر نغمہ، نغموں کا امرت
امرت کی ہر بوند

دھوکا چھلاوا
لمحوں کی زنجیر جو ان لکھی ہے
جو آب و آتش، زہر اور امرت
یکساں بکھیرے، یکساں سمیٹے
لمحوں کے جویا
تم اور میں بھی
شاخیں شجر بھی
لال و گہر بھی
دن ایک صحرا
رات ایک جنگل

شام و سحر میں دشت و بیاباں
موجود ہر ذات
اس میں عدم بھی
نور اور ظلمت کا سلسلہ بھی
اس میں تماشا اور سانحہ بھی
اس میں تمنا اور حادثہ بھی
ایک مرحلہ بھی
اور یہ عدم اک لاعلم ہے

کوہِ ندا سے
کچھ دور پر ہے
پھیلا ہوا اک
یادوں کا صحرا
یادوں کا صحرا، معصوم مظلوم
یادوں کا ہر نقش
موہوم، معدوم، روشن فروزاں

یہ ایک دستِ دریوزہ گر ہے
دریوزہ گر جو
بھٹکا ہے برسوں
کون و مکاں میں اور لامکاں میں
آوارہ تنہا، تشنہ گرسنہ
جو گیان پانے آیا تھا شاید
اس کا مقلد سورج کی گرمی

بازل عباسی

تشنگی ہی تشنگی

مرا وجود خود سے دور منزلوں کی کھوج میں اسیر تھا
کہ اجنبی سے جنگلوں میں جیسے آگ لگ گئی
مرے وجود کا الاؤ جل گیا۔
شعور قوس قوس بٹ گیا
قطرہ قطرہ خواہشوں میں منقسم ہوا
ہوس شریکِ زندگی تھی
مر گئی
مگر حیات پا گئی

ہوس کی خواب زادیاں
زمیں کے کرب سے نکل کے
پانیوں کی کھوج میں
سمندروں کے تٹ پہ مد و جزر بن گئی
وہ ساحلوں پہ بھیگی زرد ریت کی طرح سے آ کے جم گئیں
وہ پیاس پیاس، سیرآبِ زندگی
وہ سیر آب، تشنگی ہی تشنگی

بارش کا پانی، سردی ہوا کی
دریوزہ گر جو
خود ایک جادہ، خود اک مسافر
خود نورِ ایماں خود ذہن کافر
یہ ایک دستِ دریوزہ گر ہے
دریوزہ گر جو بھٹکا ہے برسوں
کون و مکاں میں
اور لامکاں میں
کوہِ ندا سے
کچھ دور پر ہے
لاشوں کا انبار
زردار لاشیں
نادار لاشیں
ہر لاش اپنے سائے سے ڈر کے
تاریک غاروں میں چھپ چھپا کے
زخمی گپھاؤں کی چھت سے جھانکے
ایک دوسرے کی بدبو سے بھاگے
ہر لاش خاموش
رقصاں و جولاں
بوسوں کی خواہش میں ہم گریباں
تاریک غاریں، زخمی گپھائیں
ہر گام پر نادیدہ بلائیں
کوہِ ندا ہے خاموش ساکت

علی

جنگ

دل بالکل خالی ہے
سرمئی شام کا آنچل
میرے مکھ پر
کانوں میں نعرہ کا نعرہ
ملے سب باتیں غائب ہیں
کھڑکی بند کرو صاحب جی
دشمن گھات لگائے ہے
شام کا کھانا کھالیں
بس پھر سو جائیں گے
رات گئے جب بجلی چیخے
جب بستی کے اندھیارے میں
دل کی حرکت
خون میں گرجے
جب بستر سے اٹھ کر
کچی نیند سے بستی کو جگائے
جب ہم گالی بکتے
اپنے دشمن کو
بستر پر واپس ہو جائیں
تب ہم سب مل کر گائیں

اے خالق
تفریح شاد ے
ہم کو اتنا پیار ادے دے
دشمن کی ہم موت پہ روئیں
سوگ منائیں بہتے خون کا
اس کے خون کا اپنے خون کا
پیار اسے دے مالک اتنا
دونوں سرحد پر آ جائیں
اپنے اپنے کاندھوں پر
نعروں کو لادے
سرحد پر سردی بے حد ہے
رات کھڑی ہے سب کے سر پر
نعروں کے ایندھن سے روشن آگ کریں
تاپیں اپنے دل
مل کر گائیں

یوسف اعظمی

ریت کے گھروندے

سر پہ جاگے کے سائے کی تلوار ہے
روشنی میں نچڑتا ہے اپنا وجود
آئینوں میں کسی سمت کی روشنی کا تسلط
مری آنکھ کی پتلیوں کی رہا جو نہ ہے

شاہراہوں پہ جو بت
زمیں کے سہارے سے مایوس ہیں
ریت کے جسم بے انت سیسوں پہ کھینچی ہوئی
بے سطر سرحدیں
آنکھ میں خواب
بارود کی دھواں
زخمی صدا
خون کی سرسراتی لکیروں کی صورت
ٹھٹکتے ہیں
لگتا ہے صرف، جلے کپڑوں کا چہرہ ہی معصوم ہے

خداؤں کے ہم راز سب
اپنی اپنی صلیبوں پہ آویزاں ہیں
عکس کے پیرہن میں
کسی مردہ سائے کا اعمال نامہ نہیں

کوئی لمحہ جواب
منجمد ہوگیا ہے مری پیٹھ پر
کبھی ہاتھ کا لمس تھا چیخ تھا

میرے ہونٹوں پہ جو گھل گئی تھی
صلیبوں پہ آویزاں آوازیں
اندھی سرنگوں کی جانب پلٹنے لگیں
سوکھی صدیوں کے پتوں کے اعصاب میں
سبز خون دوڑتا تھا کبھی ـــــــ
ذہن تاریک قبروں کے آسیب کے خوف سے
بھاگ آئے ہیں
احساس کے دشت کی ریت میں منھ چھپائے کھڑے ہیں
انھیں جیسے کنگرو کی دیوار کی اوٹ میں
پھاند کر سانس لینی پڑے
آرزو الٹے پیروں پہ چلتے کھلونوں کی صورت
لرزتی رہی
خواب میں کوک بھرنے کا یہ سلسلہ
اک تھکن بن چکا ہے

گھروں کی چھتوں پر سیہ جھینوں کا بدن
جھولتا ہی رہا
زمیں دوز سینوں میں خوابوں کی جلتی چتائیں ہیں
آسماں، آسماں
دائرہ، دائرۂ زندگی
عکس کے پیرہن کے سوا کچھ نہیں
میں نہیں
میں کہیں بھی نہیں
غم نہیں
قاتلوں کا نگر ہی سلامت رہے

سید ارشاد حیدر

ایک نظم

زخم سا سورج
دیر سے مجھ کو گھور رہا ہے
دیواروں پر کوڑھ کے دھبے پھیل رہے ہیں
نیلی چھت پر کچھ تصویریں ابھری ہیں
میری آنکھیں
جانے کس کو ڈھونڈ رہی ہیں
خواب کے ٹوٹے پھوٹے پیکر جوڑ رہی ہیں
لیکن
دور خلاؤں کے اُس پار
خواہش کی اک تتلی ہے
جو ٹوٹ کے چاروں کھونٹوں میں
ریزہ ریزہ بکھری ہے

کہانیاں

عارف سعید

جنازہ

جنازہ قبرستان میں دھرا تھا

جینے کی قیمت ادا کرتے ہوئے مرنے والے نے شاید یہ کبھی نہ سوچا ہو کہ مرنے کے بعد بھی ۔
اُسے حساب چکانا ہے

جنازے کے ساتھ کل چار آدمی تھے ایک نوجوان جو نہرو شرٹ پہنے ہوئے تھا، چہرے سے بڑا گمبھیر دکھائی دے رہا تھا۔ دوسرا آدمی جو ایک بوسیدہ کوٹ پہنے ہوئے تھا بار بار جیب سے بیڑی نکال کر لمبے لمبے کش لے رہا تھا۔ وہ ٹیڑھی میڑھی تمروتی سے ذرا پرے یوں کھڑا تھا جیسے مرنے والے سے کبھی اس کا خاص تعلق نہ رہا ہو۔ تیسرا آدمی کسی پرانی قبر کا کتبہ پڑھنے میں منہمک تھا۔ اس کا ایک پاؤں قبر کے سینے پر تھا اور دوسرا کتبہ کے منھ پر وہ بھی مرنے والے سے لاتعلق سا لگ رہا تھا۔ چوتھا آدمی جو عمر رسیدہ تھا جو جنازے کے قریب چپ چاپ بیٹھا تھا

اندھیرے میں سب کے چہرے بڑے پراسرار لگ رہے تھے ۔

صدیوں پرانے قبرستان کی ٹیڑھی میڑھی قبریں منہ پھاڑے نعش کو نگلنے کے لیے بے چین تھیں قبرستان کے اطراف جنگلی خودرو پودوں کے سینے میں چھپے ہوئے جھینگروں کی آواز سے تیسرا آدمی کچھ بے چین سا لگ رہا تھا۔ لیکن سب سے بڑی پریشانی اس پانچویں آدمی کی تھی جو تہبند باندھے ہوئے مسلسل کھردری زمین پر کدال چلا رہا تھا۔ گو وہ اپنی عمر سے کچھ زیادہ ہی ہوشیار دکھائی دے رہا تھا۔ لیکن ساتھ ساتھ پریشان بھی تھا کہ آج مسلسل کدال کی ضرب کے باوجود زمین نے اپنا منہ کیوں بند کر لیا ہے۔ ایک جہاں دیدہ گورکن کے لیے یہ پہلا موقع تھا کہ زمین سے اس کا رشتہ ٹوٹ رہا تھا۔ مٹی میں دھنسے ہوئے پتھروں نے شاید یہ طے کر لیا تھا کہ

اس بوڑھے گورکن کو آج شکست دی جائے جو صدیوں سے انھیں لہولہان کر رہا ہے مسلسل کدال چلاتے چلاتے وہ اب کافی تھک چکا تھا۔ اُس کا سانس پھولا ہوا تھا۔ اور جسم پسینے سے شرابور ہو چکا تھا۔ اس کے چہرے پر سینے کے بالوں پر بے شمار ریزے جمع ہو گئے تھے۔ جنھیں علاحدہ کرنے کی اُسے ذرا بھی فرصت نہ تھی۔ وہ اپنے کام میں یوں جُتا ہوا تھا جیسے آج یہ قبر نہ کھودی گئی تو اُسے اپنے پیشے سے دستبردار ہونا پڑے گا۔ وہ اب بھی کوشش کے آخری سرے کو مضبوطی سے تھامے ہوئے تھا لیکن ایسا لگ رہا تھا کوشش کے اس آخری پھل کا مزا چکھنے سے پہلے وہ مر جائے گا۔

اس نے اپنی زندگی میں طرح طرح کی قبریں کھودیں۔ بھانت بھانت کے مردوں کو مٹّی کے منہ میں ٹھونسا۔ لیکن یہ عجیب جنازہ تھا جسے مٹّی نے قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ پہلے آدمی نے تھک ہار کر گورکن کی طرف اپنی نڈھال آنکھوں سے یوں دیکھا جیسے کہہ رہا ہو۔ ظالم آخر قبر کب کھودے گا۔

دوسرا آدمی ابھی تک پے در پے بیڑیاں پینے ہی میں مشغول تھا۔ نہ اُسے جنازے کے دفن ہونے کی فکر تھی اور نہ گورکن کی آخری کوشش کی۔ سب سے عجیب بات تھکے ماندے نڈھال گورکن نے جو محسوس کی وہ ان چار آدمیوں کی خاموشی تھی۔ بظاہر یوں لگتا تھا۔ جیسے اس نعش سے ان کا کوئی سروکار نہ ہو۔ ایک دوسرے سے بھی وہ اسی طرح بے خبر تھے۔

وہ اس سے یہ سوال بھی نہیں کر رہے تھے کہ قبر کب تک تیار ہو جائے گی۔ گورکن کو یہ لوگ بڑے عجیب سے لگے۔ اُسے اب یہ بھی یاد نہ رہا تھا کہ ان چاروں بھلے مانسوں میں سے کس نے اُسے قبر تیار کرنے کو کہا تھا۔ شاید خاموشی ان کی زبان ہو۔ خاموشی ان کا احتجاج ہو۔ اور سکوت ان کی گالیاں ہوں۔ وہ چاروں آدمی قبرستان میں بھوتوں کی طرح لگ رہے تھے۔ تیسرا آدمی سارے کتبوں کی تاریخوں کو حفظ کرنے کے بعد اب اُسی کتبے کے پاس آکر چپ چاپ ٹھہر گیا تھا۔ اس عالم میں وہ اور بھی پُراسرار لگ رہا تھا۔ چوتھا آدمی اب جنازے سے ٹیک لگائے بیٹھے بیٹھے اونگھ رہا تھا۔ جیسے وہ سونے کی ناکام کوشش کر رہا ہو۔

اب گورکن کے ہاتھ شل ہو چکے تھے۔ وہ تھکا سا گیا تھا۔ اس نے ذرا سا دم لینے کے لیے
سارے ماحول کا جائزہ لیا۔ وہ اکیلا بیٹھا اپنی سوچوں میں گم تھا۔ وہ نڈھال سا قبر پر چت لیٹ گیا۔ ہوا
کے سوندھے جھونکوں میں اسے لوری کی آواز سنائی دی۔ اسے لگا جیسے ہوا کے سرد جھونکے اُسے تھپک تھپک
کر سلا رہے ہوں۔ اس نے محسوس کیا جیسے وہ خواب کی وادی میں آہستہ آہستہ اتر رہا ہو۔ اسے کب نیند آئی
اسے کچھ خبر نہ تھی۔ جب اس کی آنکھ کھلی تو وہ گھبرا گیا۔ گھبرایا ہوا وہ دوسری قبر کی طرف دوڑا۔ لیکن اسے یہ
دیکھ کر سخت حیرانی ہوئی کہ قبر بالکل تیار تھی۔ اور ایک تازہ نعش اس میں دفنی ہوئی تھی ——
اس نے گھبرا کر وحشت زدہ انداز میں چیخ ماری۔ ذرا ادھر آنا بھائی لوگ، گورکن بھائی لوگوں میں سے
تیسرا آدمی ہی باقی تھا۔ تیسرے آدمی نے قبر میں جھانکتے ہوئے شکستہ لہجے میں کہا۔ ارے یہ تو
یہاں پہلے ہی سے موجود تھا!

قمر احسن

نیا منظر نامہ

(شمس الرحمٰن فاروقی کی نذر)

شہر کی راتوں میں اب ہر محلے کے گھروں سے روزانہ آدھی رات کے بعد آپ خود سے پھوٹنے لگے تھے۔ اور بعض شب بیدار اپنے ہونٹوں کی ناخواندہ مسکراہٹوں کو دبا کے بھینکنے کی کوشش میں ناکام ہوئے جا رہے تھے۔ اور نیند کی جھونک میں اٹھتے ہی اضطراری فعل کے طور پر بڑبڑانے لگتے تھے۔

तमसोमा ज्योतिर्गमय
असतोमा सद्गमय
मृत्योर्मा मृतंगमय

مجھے اندھیرے سے روشنی کی طرف لے جا!

مجھے جھوٹ سے سچائی کی طرف لے جا!

اور مجھے موت کی ضلالت سے زندگی کے نور کی طرف لے جا!

وہ یہ نہیں جانتے تھے کہ وہ کس سے مانگ رہے ہیں اور کیا مانگ رہے ہیں۔ اور اس کے کتنے پُر الم نتائج بر آمد ہو سکتے ہیں۔

شہر میں دن چڑھے، شہر کے خاص بازاروں میں وہ سرخ لبادے والا فقیر ابھر آتا جس کے ہاتھ میں کپڑے سے ڈھکا ہوا ایک پیالہ ہوتا جس پیالہ کے گرد بڑی والی مکھیوں کا ایک جھنڈ ملا کرتا تھا[1]۔ بہت زیادہ قوت سماعت رکھنے والے دکان داران مکھیوں کی بھنبھناہٹ

۱۔ جب یہ فقیر میرے سامنے بھی بیس بار اتو دعا نے کہیں، مجھے شک ہے کہ میں نے اسے کہیں پڑھا ہے۔ جیسے اشتو اب بھول نے سے قاصر ہے۔ اگر قارئین میں سے کسی نے اس فقیر کو کہیں دیکھا ہو تو مجھے مطلع کر سکتے ہیں اسے استفادہ سمجھیں (قابلہ نہیں) اور میرے خیر اسے پر محمول فرمائیں۔ — قمر احسن

سے ہی اس فقیر کی آمد کا احساس کر لیتے اور منہ پھیر کر اس کے پھیلے ہوئے بائیں ہاتھ پر پیسے رکھ دیتے۔ آخر دوکانوں پر اسے کئی بار اپنا ہاتھ پھیلا کر دائیں ہاتھ میں سرخ کپڑے سے ڈھکے ہوئے پیالے کی طرف اشارہ بھی کرنا پڑتا تھا۔ اور دوکاندار یکایک چونک کر اس کی طرف دیکھتے۔
لیکن شہر کی کسی دوکان پر یہ واقعہ نہیں پیش آیا تھا کہ فقیر کو پیالے سے لالچی کھیوں کو ہٹا کر سرخ کپڑے کے نیچے کا منظر دکھانا پڑا ہو۔
آج سارے شہر میں کھلبلی مچ گئی۔ اسے شہر بدر کرو۔ وہ غلیظ ہے غلیظ ہے۔ وہ ہمارے اخلاق خراب کر رہا ہے اسے نکالو۔!!
آج اس فقیر نے ایک دوکان پر کھڑے ہو کر متعدد بار اپنے ہاتھ پھیلائے اور ہاتھوں کی طرف اشارے کیے۔ لیکن کسی نے اس کی طرف توجہ نہ دی۔
آخر کیوں بھلا۔؟ یہ ہماری کمزوریوں کا فائدہ اٹھا کر ہم سے خراج کا طالب ہوتا ہے۔ بھیک کہاں مانگتا ہے۔؟
تو پہلے اس فقیر نے اپنی سرخ لنگی اوپر اٹھائی اور بائیں ہاتھ کی پانچوں انگلیوں سے اپنے خصیے سہلانے اور موٹے ناف کے گچھے بنانے لگا جب لوگوں نے کراہت کا اظہار نہ کر کے اشتیاق سے دیکھنا شروع کیا تو اس نے پیالے پر بھنبھناتی کھیوں کو جھٹک دیا۔ اور پیالے سے کپڑا ہٹا کر دوکان میں گھمانے۔ پھر بائیں ہاتھ کی انگلی پیالے میں ڈبو کر چلانے لگا۔ سمندر منتھن کی طرح پیالے کے جھاگ نما بھنور میں لاتعداد کھیاں مردہ اور نیم مردہ کھیوں کے مختلف اعضا بلغم، تھوک، پیپ، خون، پیشاب اور گو کے چھوٹے بڑے ٹکڑے ابھرنے لگے۔ جنہیں فقیر انگلی اور انگوٹھے سے آہستہ آہستہ مس کر رہا تھا۔
اچانک اس نے اپنی انگلی اور انگوٹھا اٹھا کر منہ میں رکھ لیا۔ لوگوں نے جب تک حیرت اور کراہت کے اظہار کا ارادہ کیا تب تک فقیر آدھے سے زیادہ پیالہ چاٹ چکا تھا اس کی غلیظ اور بے ڈھنگی داڑھی مونچھوں پر اب بھی کچھ زردی مائل سلسلہ لعاب لٹک رہا تھا۔
بھاگتے ہوئے لوگ اس کی طرف چھوٹے بڑے سکے اچھال رہے تھے اور وہ لنگی میں ہاتھ ڈالے اطمینان سے پھر اپنے خصیے سہلا رہا تھا۔

شہر کی ایک تپتی ہوئی دوپہر کو ۔ لُو کے جھکڑوں کے ہمراہ ناچتی ہوئی امّ الاجل شہر میں در آئی ۔ اس کے سر پر سرکنڈے لگے ہوئے تھے ۔ اور سارا لباس تار تار تھا۔ پیروں اور ہاتھوں میں دراڑیں پڑی تھیں جن سے اندر کا سرخ گوشت باہر جھانک رہا تھا۔ اور امّ الاجل کی باچھوں سے سرخ سرخ تھوک چھینٹوں کی طرح باہر ابل رہا تھا۔ وہ بہت پیاسی تھی ۔
اس کے دانت باہر نکلے ہوئے تھے ۔
وہ ہنس رہی تھی اور لُو کے تھپیڑوں کے ہمراہ اڑتی پھر رہی تھی۔
امّ الاجل بے تحاشا قہقہے لگا رہی تھی ۔ اور کہیں نہ رک رہی تھی ۔
کچھ من چلے بچّوں نے اس کا تعاقب کرنا چاہا ۔ پھر خوف زدہ ہو کر اپنی اپنی ماؤں سے لپٹ گئے ۔
امّ الاجل رقص کر رہی تھی ۔
امّ الاجل جنگ کر رہی تھی ۔
اور امّ الاجل خود ہی قتل ہو رہی تھی ۔
کسی گوشے سے کسی نے پکار کر کہا ۔ ہوشیار ۔!! یہ امّ الاجل ہے ۔ تو تمام شہر میں کہرام مچ گیا ۔
امّ الاجل آئی ہے ۔
امّ الاجل آئی ہے ۔
ارے امّ الاجل کو بھگاؤ ۔ ورنہ زبردست قحط پڑے گا ۔
امّ الاجل اپنے ساتھ بھیانک سیلابوں کی نم ہوائیں لاتی ہے ۔ اور ۔
امّ الاجل وحشیانہ اور بہیمانہ قتل عام کے ہمراہ آتی ہے۔ میرے بابا کہا کرتے تھے !
وحشت کی اس شام تک اہلِ شہر امّ الاجل کے پیچھے پتھر پھینکتے رہے اور ہاتھوں کی لرزش ان کی اعصاب زدگی کا اعلان کر رہی تھی ۔
اے کاش امّ الاجل اب کبھی نہ آئے ۔ کم از کم پچاس برس تک نہ آئے ۔
اب امّ الاجل رقص کرتی رہی ۔ اچھلتی رہی ۔

اب ام الاجل وحشت کی ہر صبح ، ہر دوپہر ، ہر شام رقص کرتی ہوئی لوگوں کے تھپیڑوں کے ہمراہ
سنسان شہر میں در آتی تھی — اور بچے جلدی جلدی باپ کی خالی کرسیوں پر بیٹھ کر لغات کھول لیتے۔
ان کی آنکھیں اور انگلیاں "شے" "شدی" بہ معنی "عورت کی چھاتی" "مقعد" "بیٹھنے
کی جگہ" "چوتڑ" اور "فرج" "عورت کا اندامِ نہانی" تلاش کرتیں اور ورق الٹتی رہتی تھیں۔
لوگوں نے سارے دن اور ساری رات ام الاجل کی کراہ سنی۔ ام الاجل کے رونے ، بین
کرنے کی آواز ام الاجل کسی فیصلے کے دن کا انتظار کر رہی اور بڑبڑا رہی تھی۔
"میں منتظر ہوں اور دیکھتی ہوں کب تک آسمانوں سے وہ — نور کی دو ہری زنجیریں نہیں
اترتی ہیں
میں انتظار کروں گی اور دیکھوں گی کہ پہاڑوں پر بنولے کے پھولوں کی اصلی رنگت کب
تک واپس نہیں آتی اور چودھویں رات کے چاند کا اصل چہرہ کب تک چھپا رہتا ہے کہ آخر کب
تک پورا ملک حرامی بچے جنتا رہے گا۔ میں فیصلے کے دن کی منتظر ہوں اور محو رقص ہوں۔ اس لیے کہ
میں جلتے ہوئے مکانوں کے مناظر کی مشتاق ہوں۔ سارے محلات اور دوکانیں شعلہ رو۔ خاکستر تمام جلتے
ہوئے اہلِ شہر۔ ہا ہا بس اب چند ہی دنوں میں عملِ تخلیق رک جائے گا تمام پیدا ہونے والے بچوں
کے سر بڑے ہونے لگیں گے اور تمام عورتوں کے اندامِ نہانی تنگ سے تنگ تر — ہا ہا۔ ہا ہا۔
ام الاجل کے بھیانک قہقہے ساری رات تمام شہر پر لرزتے رہے۔ اور ام الاجل چیختی رہی۔
دیکھو! میں ہر دروازہ پر کھڑی ہوں اور دستک دے رہی ہوں اگر کوئی میری آواز سن کر
دروازہ کھولے گا اور مجھے اندر آنے کی اجازت دے گا تو میں اس کی ہمبستر ہوں گی ورنہ واپس
چلی جاؤں گی۔ اس لیے کہ مجھے زمین اور اہلِ زمین نے کبھی قبول نہیں کیا ہے — یقین جانو —!
میں منتظر ہوں اور دیکھ رہی ہوں : ایمان نہ لانے والوں کے لیے سزا متعین ہو چکی ہے۔ جسے
کوئی نہیں ٹال سکتا۔ تمہارا دورِ ادبار آ چکا ہے ذلت و خواری تمہارا مقدر ہو چکا ہے۔ اب
تمہاری آواز پر توجہ دینے والا کوئی نہیں ہے۔
تمہارا المیہ یہی ہے کہ تم تباہی کے خواہش مند ہو تم میں خود دجال چھپے ہوئے ہیں جو
جھانکتے ہیں۔ وقت کا اندازہ کرتے ہیں اور پھر چھپ جاتے ہیں۔ ان کی غذا سودائے قلب کا
لطیف قطرۂ خون کیوں نہ ہو — ؟ وہ تمہاری سب سے عزیز تخلیق ہیں۔

امّ الاجل روتی رہی ۔

تم کب تک کالا کافر۔ کالا کافر کہتے رہو گے خوف زدہ ہوتے رہو گے اب تم خود ہی کالا کافر کیوں نہیں بن جاتے جیسے ظاہر ہی ہونا ہے اس لیے کہ فیصلے کا دن قریب ہے ۔ آسمان سے نور کی دو لکیریں ظاہر ہونے والی ہیں ۔ چاند اور بتوں کی اصل شکل واضح ہونے والی ہیں ۔

امّ الاجل بلکتی رہی ۔

ریگستان میں گھوڑوں کی سموں کے نیچے بجلیاں چھپی بیٹھی رہیں گی ۔ زرہ پوش سواروں کے اسلحات پھر سے زندہ ہوں گے ۔ ریت روندی جائے گی ۔

تلوار کی آب بڑھے گی ۔

تمام مناظر ایک دم بدل جائیں گے ۔ تم تمنا کرو کہ تمہاری چاروں طرف جھرنے ہی جھرنے ہوں ۔ باغ ہی باغ ہوں ۔ جانور ہی جانور ہوں درخت ہی درخت ہوں ۔ دھول گرد اور ریت ہو ۔ اس لیے کہ اب تم جلد ہی ان سب کو ترس جاؤ گے ۔ !تب امّ الاجل بھی نہ رہے گی ۔

امّ الاجل نے سانس لی ۔

آ ۔ نہ جانے فیصلے کا دن کب آئے گا ۔ ؟ میں منتظر ہوں اور دیکھ رہی ہوں ۔ ابھی تو اُونچے آسمان نشین گرگسوں نے اپنے پر بھی نہیں سمیٹے ۔ کیا ریگستان کی بیٹی تشنہ ہی رہ جائے گی ۔ ؟ یوں ہی منتظر رہے گی اور دیکھتی رہے گی ۔ ؟؟

سارے دروازے بند رہے ۔ ام الاجل کو شب بسری کے لیے کھنڈرات کی جانب ہی جانا پڑا ۔

امّ الاجل ۔ امّ الاجل ۔ !! میں بھی منتظر ہوں اور دیکھ رہا ہوں ۔ اپنی تمہاری اور سب کی مسخ شدہ خبیث صورتیں ۔

لوگوں نے آج اچانک اس فقیر کو بولتے دیکھا تو اس کے گرد جمع ہونے لگے ۔

تمہارے شہر کے تمام درخت کاٹے جائیں گے ۔ سایوں کو قتل کیا جائے گا ۔ تاکہ کبھی کوئی بیتال تمہیں آنے والے زمانوں کے بارے میں نہ بتا سکے ۔ اس کے عوض شہر کے مختلف حصوں میں سحرا اگائے جائیں گے ۔ جن پر امّ الاجل کے قدموں کے نشانات ثبت ہوں گے

اور ہماری تمہاری کریہہ صورتوں کے عکس جس میں ہم تم اور سب ہی بھٹکیں گے۔ جائیں گے کہ ہم منزل مقصود کی طرف گامزن ہیں ہماری تمہاری سب کی پلکیں الٹ کر آنکھوں سے چپکا دی جائیں گی۔ اور دن جلد کی سرخی ہم میں سے کوئی نہ دیکھ سکے گا۔ منتظر رہے گا اور تلاش کرے گا ــــ وسیع و طویل ریگستان۔ جس کے سینے پر اونٹوں، خیموں کی طنابوں، شکستہ ٹیلوں اور خون کی سرخیوں کے نشان ہوں گے۔ حضور صلعم کا گھوڑا ہوگا۔ حضرت علیؓ کی تلوار ہو گی۔ مزار ابن الزود، مالک اشتر ہ۔۔ ہوگا۔ محمود کا گرز ہوگا ــــ باری توپیں ہوں گی۔ عالمگیر زندہ پیر کی فوج ہو گی۔ قادسیہ اور عزراجہ ہوگا۔ بیت المقدس اور قسطنطنیہ ہوگا ــــ دمادم مست قلندر۔ بحر ظلمات میں دوڑا دیے گھوڑے ہم نے۔ ہاہاہا۔ لاؤ حور و غلماں ــ جنات تجری من تحتہا الانہار جاؤ۔ جلو جلدی کرو۔ اپنے حرم کی اندام نہانی پر چمڑے کے تسمے باندھ کر رخت سفر باندھو!! انی ہو تی بیکس ــــ حمدے مناظر تمہاری آنکھوں سے گزارے جائیں گی اور تم محسوس کروگے کہ کہیں کچھ بھی نہیں ہو رہا ہے۔ سب ٹھیک ہے۔

لوگوں نے فقیر کو خاموش ہو کر بیمر شکی میں ہاتھ ڈالتے دیکھا تو اپنے اپنے گھروں کی سمت بھاگ کھڑے ہوئے۔ اور ساری رات چمڑے کے تسمے ہانے نیز اٹھا اٹھا کر آسمان دیکھنے میں گزار دی۔ ساری رات ام الاجل کے ٹھکنے اور سرخ لباس والے فقیر کے بڑبڑانے کی آواز چیختی چنگھاڑتی بند کھڑکیوں سے کپکپاتی رہی۔ سہمے ہوئے بچے اپنی ٹانگیں سکوڑے اور ہاتھوں کو رانوں میں دبائے روتے رہے۔ عورتوں نے اختلاج کی وجہ سے ساری رات بیت الخلا کے دروازے کھلے رہنے دیے۔

اور صبح کی پہلی ہی کرن میں اہل شہر سوالیہ نشان بنے اپنے گھروں سے باہر آگئے۔ جیسے جیسے سورج بلند ہوتا گیا ان کی پتلیاں آنکھوں سے اتر کر جسم میں غائب ہونے لگیں۔ سب نے بغیر پتلیوں کی آنکھوں سے ایک دوسرے کو دیکھا، اور پوچھنے لگے کیا تم نے رات آسمان دیکھا تھا؟

کیا ستارے نکلے تھے۔!

کوئی دم دار ستارہ، تو شمال مشرق میں نہیں تھا۔؟

چلو اچھا ہوا۔ ابھی وقت نہیں آیا ہے۔

نہ جانے وہ قبیلہ کب آئے گا۔ جو شہر کے کھنڈروں میں نیم شبی رقص کرتا ہے ؟
شام کو اہلِ شہر اپنے اپنے گھروں کی سمت چلے۔
آج امّ الاجل تو نہیں آئی تھی۔ ؟
وہ تیتر تو نہیں دکھائی دیا۔ ؟
شاید دونوں کرگسوں کے شہر نکل گئے۔ چلو اچھا ہوا۔!
سب اپنے اپنے گھروں کی تلاش میں چلتے رہے۔
آنکھوں کی سفیدیاں آہستہ آہستہ رات کی سیاہیوں میں تبدیل ہوتی گئیں۔ تو سب نے بغیر پتلی کی آنکھوں سے ایک دوسرے کو حیرت سے دیکھا۔

اور اتنی زبردست چیخ ماری کہ دُور آسمانی کرگس بھی بے پناہ ہنس پڑے۔ کاوز میں دم بدم اپنی سینگ بدل رہی تھی۔ درختوں پر بیٹھی ہوئی چڑیاں مردہ ہونے کے باوجود اپنے پنجوں سے ٹہنیوں کو جکڑے ہوئے تھیں۔

وہ سب سناٹے میں خاموش بیٹھے تھے۔ غار۔ آگ۔ دھواں۔ گرد۔ پانی اور سناٹا سب بڑے بھیانک لگ رہے تھے۔

ان کی بغیر پتلیوں کی آنکھوں نے ایک دوسرے کو محسوس کرنا چاہا تو لگا کہ سب ٹھیک ہے بس ان کے قدم چٹانوں میں دھنس چکے ہیں۔ ریڑھ کی ہڈی کی جگہ ایک سلاخ ہے جس نے گردن کی بجلی رگوں کو بھی ابھار دیا ہے۔ اور وہی سر پر دھمک رہی ہیں۔ دانت اور زبان ــ فولاد کے مضبوط تاروں سے جکڑے ہیں۔ ان تاروں کے سرے بغیر پتلی کی آنکھوں سے باہر نکلے ہوئے ہیں۔ صرف زکام زدہ نتھنوں سے سیٹی نما آواز آ رہی ہے۔ معدوں میں زرد رنگ گھلتا جا رہا ہے اور دماغ چیخ رہے ہیں ــــ
امّ الاجل ــــ امّ الاجل ــــ امّ الاجل ــــ

زرد دیواروں والے کمرے میں بیٹھے بیٹھے وہ تھک گیا۔ اس کی ریڑھ کی ہڈی سلاخ کی طرح ٹھوس، مضبوط اور سیدھی ہو گئی۔ اور گردن کی بجلی رگیں ابھر ابھر کر سر پر دھمک پہنچانے لگیں۔ اس نے حرکت کرنی چاہی تو جبڑوں کی رگیں بھی فولادی

تاروں میں کھنچ گئیں۔

کاش میں اس وقت آسمان دیکھ سکتا۔۔

اس نے اوپر کے دانتوں کو نچلے دانتوں سے الگ کرنا چاہا — تو سسک اٹھا —
آہ۔ اب آنکھوں سے باہر نکلا ہوا تار بھی کھینچنے لگا۔ اور آنکھوں کے ساتھ ہی پنڈلیوں
کا بھی عجیب سا معاملہ ہوگا۔ کیا گردن کی پچھلی رگیں کبھی اتنی ہی ڈھیلی ہوں گی کہ کھڑکی
کھول کر آسمان دیکھ سکوں۔

جب میں چلا تھا تو میری ہتھیلیاں بند تھیں اور میرا قد بہت بلند تھا۔ کھڑکی کے باہر بہت سردی
ہوگی۔ جانے۔ ؟ آج آسمان نے اپنے کو گھسیٹتے ہوئے کھڑکی تک پہنچایا۔ اور دھکتے ہوئے سر سے
کھڑکی پر ٹکرانے لگا۔

جانے کب ان بھیڑوں کے بال بڑھیں گے۔ ؟ ابا کے لیے شیروانی بنوانا ہے میں نے آج
تک کبھی اودا کوٹ نہیں پہنا۔

نیچے شاید کوئی حادثہ ہو گیا ہے۔ شاید کوئی ٹکرایا ہوگا اور مر گیا ہوگا۔ میرا اندازہ اتنا ہی
لمبا ہوتا تو تمام آسمان میں مشکل اٹھاتا پھرتا۔ تاکہ چڑیوں کو گھاس پر بسیرا نہ لینا پڑے۔ نہ جانے
اب چڑیاں اتنی کم کیوں ہو گئی ہیں۔ !

اگر اس بار لاری نکل آئی ہوتی تو شاید کچھ سہل ہو جاتا — ایک مکان تو ہونا ہی چاہیے۔
دو منزلہ ہی سہی۔ گھر کی پتیلیاں بھی کالی ہو گئی ہیں۔ ان کی گگر تو خیر نہ جانے کب کی ٹوٹ چکی
ہے۔ امی کا ہاتھ اب بھی روزانہ جلتا ہوگا۔ نہ جانے انھوں نے برنال منگایا ہوگا کہ نہیں۔ میرے
محلے سے ترائی کے پودوں اور بیلے کے پھولوں کا کیا حال ہوگا۔ ؟ نیر منّہ پانی دیتی ہوگی
یا نہیں۔ ؟ اللہ کی بکری نے کوئی بچہ دیا ہوگا کہ نہیں۔ ؟ پتہ نہیں وہ سب اب بھی مچھلی
پکڑنے جاتے ہیں۔ اب تو چڑیاں بہت ڈھیٹ ہو گئی ہوں گی۔ ؟؟ پتہ نہیں بی جان کہاں پڑے گا۔ ؟
اس بار سنگترے اور کو پلیوا پر بور آیا کہ نہیں۔ ؟ کون بتائے۔ ؟؟

اب تو گھر تک پکی سڑک ہو گئی ہوگی۔ سب سے زیادہ میرے ہی کھیتوں کا نقصان
ہوا ہوگا۔ سنا ہے کہ گھی اور کپڑے کے دام پھر بڑھ رہے ہیں۔ اب تک لحاف وغیرہ نہیں بن سکا

ہے۔ اس برسات میں تین دو اکیس بالکل ہی نہ گر گیا ہو۔ بڑی پریشانی ہو رہی ہوگی ۔۔
اگر حاملے والا برگد کٹوا دیں تو کچھ دھوپ ملا کرے۔ لیکن پھر چڑیاں کہاں بیٹھیں گی۔
بیچاریاں۔ دُور سے تھک کر آئیں گی اور برگد نہ پا کر کتنا حیران اور مایوس ہوں گی۔ بیچاری
چڑیاں ۔ ظہور سے بول چال تو ہو گئی تھی۔ لیکن امام باڑہ پتہ نہیں بن سکا کہ اسی طرح
ہے۔ مسجد سے کبوتروں کو کسی صورت بھی نکالنا ہوگا۔
یہاں تو ریڈیو بھی نہیں ہے۔ ورنہ اقبال بیگم کو سنتے ۔۔ ہوں ۔!!
سیّاں سجیلے ۔ تورے نیناں رسیلے ۔!!
نہ جانے یہاں بڑا کھانا دینے کا رواج ہے کہ نہیں۔
سب اپنے اپنے دُونگوں اور تھالیوں کو سجا کر بیٹھے ۔۔ آ۔ آ۔ تمی دانم چہ منز۔
ی۔ ی۔ ل ۔ بودشب جا ۔ ئے کہ من بودم کہ ہر سو رقص بسمل۔ بود۔ د۔ د۔ د۔
شب جا ۔ ئے کہ من بودم ۔آں۔ خدا خود۔ آں۔ خدا۔
شہر میں اُمّ الاجل بال کھولے لُو کے جھکڑوں کے ساتھ رقص کر رہی تھی۔ اور اس کی
آنکھوں میں اذیت بھری جا رہی تھی ۔ سر پر سرکنڈے اگے ہوئے تھے۔ اور لباس تار تار تھا۔
اُم الاجل ہنس رہی تھی۔ اور ہاتھوں پیروں سے سرخ سرخ خون رس رہا تھا۔ لو
کے تھپیڑوں کے ہمراہ اڑتی پھر رہی تھی اور کہیں نہ رک رہی تھی ۔ وہ جنگ کر رہی تھی اور قتل
ہو رہی تھی ۔ خود ہی چیخ رہی تھی ۔۔
میں آسمانوں کی بیٹی ہوں ۔ مجھے اپنوں نے دھتکار دیا ۔ میں منتظر ہوں اور دیکھ
رہی ہوں کب آسمانوں سے نور کی دو ہری لکیریں اترتی ہیں۔ پہاڑی بنوں اور چاندنی کے
اصل روپ کب ظاہر ہوتے ہیں۔ میں فیصلے کے دن کی منتظر ہوں اور محو رقص ہوں۔!!
میں نہ کہتی تھی کہ ایک دن تمہارے اعضا تم سے سلب کر لیے جائیں گے ۔ تم جو دعدے
کر کے مکر گئے ہو ۔ غدار ہو۔ اپنی بے چتلیوں کی آنکھوں سے سب کچھ محسوس کرنے کے لیے چھوڑ
دیے جاؤ گے ۔ میں نے تو پہلے ہی بتا دیا تھا کہ ایک دن تمہاری آوازیں اور حرکتیں بھی خرید لی
جائیں گی۔ تم خرید لیے جاؤ گے اور عمل تخلیق رک جائے گا۔

تم سن نہیں سکو گے لیکن تھا۔ نہ سے خریدی ہوئی آوازیں چاروں طرف لو کے تھپیڑوں
کے ہمراہ دوڑتی پھریں گی ۔۔ اور تم فریاد کرو گے ۔

" میرا نام ۔ ؟؟ شاید شیر خاں ہے ۔ باپ کا نام ۔ ؟؟ (؟) محمد خاں ۔۔ میں
رہنے والا بہ مقام خوشاب (؟) ضلع سرگودھا (؟) کا ہوں ۔ میرے ساتھ سرفراز ۔ ولد محمد اسلم
(؟؟؟) رمضان علی تحصیل کوٹلی ضلع گجرات بھی ہے ۔ میرے چھوٹے بھائی خوش حال خاں کو
سلام ۔ کھانا وغیرہ اچھا مل رہا ہے ۔ فکر نہ کریں ۔ اور کسی بات کی تکلیف نہیں ہے ۔ اگر میرا کوئی
دوست یا عزیز مر رہا ہو تو میرے گھر اطلاع دے دے ۔ [illegible]

تمہاری آوازوں کا لوگ مضحکہ اڑائیں گے ۔ اس لیے کہ تم نے ام الاجل کو شب بسری کی اجازت
نہ دی تھی ۔ تم نے اپنی صاحبتوں میں کسی اور کو شریک کر لیا تھا ۔

فقیر ۔ ایک ٹنڈ منڈ درخت کے نیچے کھڑا اونگھ رہا تھا ۔

میں نے کہا تھا ۔ تم بے گھر بے شعور ہو جاؤ گے ۔ میں نے تمہارے کانوں میں اُبلتے ہوئے
گرم سیسوں کی طرف سے تمہیں کتنی بار آگاہ کیا لیکن تم تو ہر رات دودھ کے آب خورے توڑتے رہے
اب تمہارے دلوں کے صحرا سے تمام نقش کھرچ دیے جائیں گے ۔ وہ تمام داغ اور دھبے جو تمہاری حیات
کی نشانی تھے ۔ ہمد و اُحد کی رحلیں جو تمہاری راہ نجات تھیں

تم اپنی بیویوں کے اندام نہانی پر مینڈک کے تسمے کی مہر لگانا بھول گئے اور خارش زدہ کتیوں
انڈے پر بیٹھی ہوئی مرغیوں سے مباشرت کرتے رہے تو اب ۹ ہزار حرامی بچے تھا ! انتظار کریں
گے ۔ اپنی ضخیم لغات کے مختلف ابواب کھولے ۔ "ش" سے "شدی" ۔ "ف" سے "فرج"
کے معنی تلاش کرتے ہوئے ۔

تمہاری بیویاں وہی وہانوی کی کتابیں اپنے سینوں سے دبائے تکیوں کو پیروں پر
ماں سے دبائے ۔ جلتے ہوئے پردوں کی طرف نگاہ شوق سے دیکھتی ہوں گی ۔ اور منتظر ہوں گی (؟!؟)
اس لیے کہ چٹانوں کے تصور سے انہیں اپنے جسم کی ملائمت کا شدید احساس ہونے لگتا ہے ۔
اور تمہاری الٹی ہوئی پلکیں تمام دھندلے مناظر تمہاری آنکھوں سے گزارتی جائیں گی ۔۔ تم
محسوس کرو گے کہ کہیں کچھ نہیں ہو رہا ہے سب ٹھیک ہے ۔
کوزہ بدست فقیر بائیں ہاتھ کو بغل میں دبائے کھڑا اونگھ رہا تھا ۔۔

نجمہ شہریار

بوڑھا برگد

میرے گھر کے سامنے برگد کا ایک درخت ہے جب تیز ہوائیں چلتی ہیں تو اس کی شاخیں ہلتی ہیں لیکن تیز ہوائیں ادھر بہت کم آتی ہیں۔ برگد پھر بھی تیز ہواؤں کا انتظار کرتا ہے۔ میں اسی درخت کی ایک تصویر بناؤں گا۔

ایک دن اُس درخت نے مجھے اپنی کہانی سنائی۔ ہوا میدان میں بھرے ہوے پانی پر سوئی ہوی تھی۔ اور میں ایک کہانی، کوئی بھی کہانی سننے کو بیتاب تھا۔ کہانیاں اور تصویریں ـــ تصویریں اور کہانیاں ـــ زندہ رہنے کا کرب ختم نہیں ہوسکتا، ہاں کم کیا جاسکتا ہے۔

برگد نے جب اپنی کہانی شروع کی تو چاند دھیرے دھیرے اپنا زرد چہرہ ابھارنے لگا۔ اس کے چہرے کو بادل کبھی چھپا لیتے تو وہ پھر بڑی تیزی سے ان کا سینہ چیرتا ہوا سامنے آجاتا۔ شاید چاند کو یہ بڑ کا درخت بہت پسند ہے۔

اس درخت نے مجھے بتایا کہ جب وہ پیدا ہوا تھا تو ان دنوں اس کے آس پاس بہت سے اور بھی درخت تھے۔ بلکہ یوں کہنا زیادہ ٹھیک ہوگا کہ اس کا جنم ایک جنگل میں ہوا تھا۔ اس نے بتایا کہ اس کا بچپن اُن درختوں کے ساتھ کھیل کود کر بڑی ہنسی خوشی گذرا۔ اُس نے یہ بھی بتایا کہ اُن دنوں اس کی شاخیں ہر وقت ناچتی رہتی تھیں۔

"تو . . . پھر کیا ہوا؟" میں نے بچوں کی طرح سوال کیا۔

"تو بھئی ان انسانوں کو نہ جانے کیا سوجھی کہ جنگل کو کاٹ کر سڑکیں بنالیں، گھر بنالیے مجھ کو بھی کاٹ کر پھینک دیا ہوتا تو ان کا کیا بگڑ جاتا۔ مگر سنا ہے کہ مجھے صرف اس

لیے نہیں ہوتا کہ میں اس جگہ پر بڑا اُداس لگتا ہوں اور تب سے یہاں میں تنہائی کے عذاب
میں جل رہا ہوں جیسے آس پاس ایک بھی درخت نہیں۔ جن دنوں میں درختوں میں گھرا ہوا
تھا ان دنوں مئی جون کی تپتی دوپہروں میں گرمی کم لگتی تھی۔ میری شاخیں دوسرے
درختوں کی شاخوں سے ہر وقت آنکھ مچولی کھیلا کرتی تھیں اور میرا سارا وجود مگن رہتا
تھا۔ ہرا بھرا رہتا تھا ہرا بھرا ہوا ——

"مجھے کہانیاں سنانے کا بڑا شوق ہے۔ جب بھی تیز ہوائیں چلتی ہوں، بادل بڑے
زور زور سے گرجتے ہوں اور میری شاخیں سرسرا رہی ہوں تو سمجھو کہ میں کوئی کہانی سنا
رہا ہوں لیکن کسے؟ اپنے آپ کو ..... بھلا کون ہے جو میری کہانیاں سنے۔ میں" جو سالہا
سال سے کھڑا ہوا بوڑھا درخت ہوں اور زندگی کی آخری سانسیں گن رہا ہوں —— ۔
عموماً بوڑھے لوگوں سے کسی کو یوں بھی دلچسپی کم ہی ہوتی ہے۔ ایک تم ہو
جو میری کہانی سن رہے ہو اس لیے کہ تم کو خود کہانی سننے اور سنانے کا شوق
ہے —— بھیا میں نے تو ایک بڑی عجیب بات دیکھی کہ جب سے درخت
کٹے ہیں لوگوں کا کہانی کہنے اور سننے کا شوق کچھ کم ہی ہو گیا ہے بلکہ تقریباً ختم سا ہو گیا ہے۔
جب میں چھوٹا سا تھا تو مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ لوگ میرے اور دوسرے درختوں کے نیچے الاؤ
جلا کر جاڑوں کی سرد اور طویل راتیں کہانی کہنے اور سننے میں گزار دیتے تھے۔ اُن دنوں میں
بھی ایک آدھ کہانی سنا دیا کرتا تھا۔ بچے عموماً میری کہانیاں بڑے شوق سے سنتے تھے ۔
اور بھیا اس زمانہ کے تو بچے بھی عجیب ہیں ان کو کہانیاں سننے کا شوق ہی نہیں۔ ہاں مجھے یاد
آیا ابھی کچھ دن پہلے کی بات ہے ایک بچہ آیا اور آکر میری جڑ پر بیٹھ گیا۔

"ہاں تو پھر کیا ہوا وہ بچہ کون تھا"؟

"مجھے وہ بچہ عجیب سا لگا۔ چپ چاپ کچھ رنجیدہ سا۔ اتنے عرصے بعد کسی بچے کو خود
سے اتنا قریب دیکھ کر جی خوش ہو گیا۔ بچپن کی یادیں ایک ایک کرکے ابھرنے لگیں۔ میری
شاخوں نے ایک دوسرے کو دل بھر بھر کر گلے لگایا۔ تب میں نے اُس بچے سے پوچھا۔
"میاں تم اتنے چپ چپ سے یہاں کیوں بیٹھے ہو؟ یہاں تو کوئی نہیں بیٹھتا۔"

"ارے درخت بابا تم بول بھی لیتے ہو؟" بچہ بڑی حیرت سے بولا۔

"ہاں جو لوگ میرے بہت قریب آتے ہیں بس وہی میری بات سمجھ سکتے ہیں چند لوگوں کے سوا اور کوئی میری بات سمجھ نہیں سکتا۔ یہ اور بات ہے کہ میں خاموشی تک کی زبان سمجھ لیتا ہوں۔ مثلاً میں یہ بتا سکتا ہوں کہ اس وقت تم اپنے گھر والوں سے روٹھ کر یہاں آ بیٹھے ہو۔ ہے نا یہی بات؟ درخت بڑی شفقت اور محبت سے مسکرایا۔

ارے تم یہ کیسے جان گئے؟ تم کو کیسے پتہ چلا کہ میں اپنے گھر والوں سے روٹھ کر یہاں آ بیٹھا ہوں؟

میں سب کچھ جانتا ہوں بچے۔ میری آنکھیں کبھی بند نہیں ہوتیں۔ دنیا دیکھی ہے میں نے بڑا تجربہ کار ہوں۔ دھیرے دھیرے اب تو میں چہرے بھی پڑھنے لگا ہوں۔ ہاں تو میں نے صحیح کہا تھا نا کہ تم گھر والوں سے روٹھ کر یہاں آئے ہو؟"

"ہوں .... اوں ....." بچہ کچھ کھوئے کھوئے سے لہجے میں بولا۔

"کیوں؟" بوڑھے درخت نے سوال کیا۔

"وہ اس لیے کہ میں اپنے گھر میں اکیلا ہوں اور چوں کہ ابھی چھوٹا ہوں اس لیے محلے کے بچے مجھے اپنے کھیلوں میں شریک نہیں کرتے۔ میری ایک چھوٹی سی بہن ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ وہ میرے ساتھ کھیلے۔ میں فٹ بال کھیلتا ہوں" آنکھ پالش" کھیلتا ہوں تو وہ میرے ساتھ نہیں کھیل سکتی۔ اور کھیل بھی کیسے سکتی ہے۔ اس پر مجھے غصہ آجاتا ہے تو میں اس کی مرمت کر دیتا ہوں۔ کوئی بڑا بھی میرے ساتھ زیادہ دیر تک کھیلنے پر آمادہ نہیں ہوتا۔ میری شرارتوں سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لیے مجھے اسکول جیسی جگہ پر بھیج دیا جاتا ہے۔ تو میں ہفتوں بیمار بن جاتا ہوں۔ طبیعت ٹھیک بھی ہوجاتی ہے تو بھی کہتا ہوں کہ ابھی کچھ کچھ خراب ہے۔" بچے نے یہ کہہ کر ایک ٹھنڈی سانس بھری۔ لیکن درخت بابا میری فریاد کیا ہے کہ میری خالہ پاس کے اسکول میں پڑھانے جاتی ہیں بس جہاں وہ گھر سے گئیں اور میری دنیا سونی ہوگئی۔ پھر تو کسی بات میں لطف نہیں آتا۔ اور میں بہت دکھی ہوجاتا ہوں۔ اب اسی وقت

آپ نے یقیناً کتنے پرندے ان کو ادھر سے گزرتے دیکھا ہوگا۔ مجھے جب بہت رونا آیا تو میں ادھر آیا آپ کے پاس بڑھے بابا آپ بھی اکیلے ہیں اور میں بھی۔ کیوں نہ ہم دوستی کرلیں۔ آپ روز مجھے کہانیاں سنایا کیجیے گا اس طرح آپ کا بھی دل بہلے گا اور میرا بھی۔ مجھے کہانیوں کا بڑا اشتیاق ہے۔ " درخت سانس لینے کو رکا۔

پھر پھر کیا ہوا " میں نے پوچھا۔

" پھر یہ ہوا میاں صاحبزادے کہ اس بچے نے مجھ سے بہت سی باتیں کیں اس نے بتایا کہ اسے باتیں کرنے کا بڑا شوق ہے اور یہ کہ جب گھر کے سارے لوگ کام دھندے میں لگے ہوتے ہیں تو وہ خود سے باتیں کیا کرتا ہے پانی کی طرف دیکھ کر مجھ سے بولا۔

" دیکھیے تو درخت بابا ان پانیوں میں ایک خواب سا لگتا ہے۔ پانی پر پڑتا ہوا پورے چاند کا عکس واقعی ایک خواب سا ہی لگ رہا تھا۔ پھر تو میں نے اس سے بہت سی باتیں کیں۔ اسے کئی کہانیاں سنائیں۔ اس نے مجھے بتایا کہ اسے چھپکلی اور خرگوش والی کہانیاں بہت پسند ہیں اور وہ سی کہانی سخت ناپسند ہے جس میں ایک چڑیا آتی تھی اور ایک دانہ لے جاتی تھی اس کی بہ نسبت اسے وہ کہانی کہیں زیادہ پسند تھی جس میں ایک چڑیا نے اپنے میاں کے ساتھ مل کر کھچڑی پکائی۔ چڑا بیچارہ جب گھی لینے گیا تو وہ ساری کھچڑی چٹ کرگئی۔ پھر آنکھوں پر پٹی باندھ کر لیٹ رہی ۔۔ بڑی مکار اور چنٹو تھی ۔۔ یہ کہہ کر وہ بچہ بڑی زور سے ہنسنے لگا۔

" تو بھئی ہمیں چھپکلی والی کہانی ہمیں سنی ہے وہی سناؤ ہم کو" میں نے اس سے کہا۔ بچہ کہنے لگا " یہ کہانی امی اور ابا مجھے روز سناتے ہیں۔ چوں کہ یہ مجھے بہت پسند ہے اس لیے ہر روز اسے ضرور سنتا ہوں اور جب کبھی دن میں اسے سنانے کی فرمائش کرتا ہوں تو امی کہتی ہیں کہ دن کو کہانی کہنے اور سننے سے مسافر راستہ بھٹک جاتے ہیں اور تب میں کہانی سننے کا ارادہ ترک کر کے دیر تک ان مسافروں کے بارے میں سوچتا رہتا ہوں جو صحراؤں میں، میدانوں میں اور پہاڑوں پر راستہ بھٹک گئے ہوں گے اور منزلوں کو تلاش کر رہے ہوں گے ۔۔۔ اور پھر تو جناب اس بچے نے چھپکلی کی کہانی جس طرح شروع

کی مجھے بے ساختہ ہنسی آگئی :

کیسے شروع کی" ؟ میں نے جلدی سے پوچھا۔

"وہ بولا ۔ ایک تھا بادشاہ ۔ ہمارا تمہارا خدا بادشاہ" میں نے کہا ارے میاں تم چھپکلی کی کہانی سنا رہے ہو کہ بادشاہ کی ۔ کہنے لگا کہ میرے امّی اور آپا مجھے بادشاہوں کی کہانیاں بہت سناتے ہیں اور شروع کرنے سے پہلے یہ جملہ ضرور کہتے ہیں ۔ " ایک تھا بادشاہ ہمارا تمہارا بادشاہ " مجھے یہ جملہ بہت پسند ہے ۔ اسی لیے چھپکلی کی کہانی شروع کرتے وقت بھی میں پہلے یہی کہتا ہوں ـــــ ہاں تو درخت بابا ایک دن کیا ہوا کہ ایک چھپکلی گڈو صاحب کے کمرے کی چھت میں لگے پنکھے پر آکر بیٹھ گئی ۔ گڈو صاحب نے اُس سے کہا ـــ

" اے چھپکلی ہٹ جا ورنہ تیری جان کی خیر نہیں ۔ پر وہ وہاں سے نہ ٹلی ۔ گڈو صاحب نے غصّے میں آکر پنکھا چلا دیا ۔ چھپکلی کی دم کٹ گئی تو وہ چلائی ۔ " ہائے میری دُم " گڈو صاحب کو اس پر رحم آگیا فوراً ذرا سی گوندلے کر اس کی دُم جوڑ دی ۔ وہ خوش ہو کر بولی " تھینک یو گڈو صاحب " خصوصاً جب وہ یہ کہتی ہے ہائے میری دُم ۔" تو میں خوب ہنستا ہوں " ۔ اتنا سب کہنے کے بعد درخت بولا " بچپن بھی کتنا سادہ ہوتا ہے مجھے بھی اپنا بچپن بہت یاد آتا ہے ۔ اور پھر تو صاحب وہ بچہ میرا اچھا گہرا دوست بن گیا ۔ ایک دن کہنے لگا ۔

بوڑھے بابا ـــ چاند بھی تو اکیلا ہے ۔ میں آپ کی شاخوں پر بیٹھ کر اسے چھو کر دیکھوں گا اور پھر اُس کو بھی کہانی سناؤں گا ـــ میرے بہت منع کرنے پر بھی وہ میرے تنے پر چڑھنے لگا اور سب سے اوپر کی شاخ پر جا کر بیٹھ گیا ۔ چاند اب سرکتا ہوا بالکل میرے سر کے اوپر تھا ۔ بچہ چاند سے بولا ـــ چندا ماموں تم اتنے پیلے کیوں دکھائی دیتے ہو کیا کوئی مرض ہے ۔ خون کی کمی ہے شاید ـــ اپنے ماموں کو میں اتنا اداس نہیں دیکھ سکتا جب میں چھوٹا سا تھا تب سے تم کو " چندا ماموں " کہہ کر پکارتا رہا ہوں ۔ اب میں تمہارا پیچھا نہیں چھوڑ سکتا ـــ تمھیں چھو کر ہی دیکھوں گا ۔

چندا ماموں تمہاری داڑھی چھو کر دیکھوں ۔ ؟ کیسی روئی کے گالوں جیسی لگتی

ہے۔ مگر یہ ادائی نہ جانے کیوں ہوگئی ہے۔" چاند بچے کی شوخ باتوں پر بڑی نرمی سے مسکرایا۔ اس کی مسکراہٹ نے اس کی تھکن اور اداسی کو اور واضح کر دیا۔ وہ جواب سوچ ہی رہا تھا کہ بچہ پھر بول پڑا ——

چندا ماموں تم بڑے تھکے تھکے سے لگتے ہو۔ رات بھر چلتے رہنے سے تو تم بہت جلد بوڑھے ہو جاؤ گے۔ تھوڑی دیر آرام بھی کر لیا کرو دیکھو تو یہ درخت بابا کتنے اکیلے ہیں۔ ان کے آس پاس ایک بھی درخت نہیں ہے۔ تم بھی ان ہی کی طرح اکیلے اور اداس ہو۔ تم جب تھک جایا کرو تو تھوڑی دیر کے لیے ان کے پاس آ جایا کرو۔ پھر کچھ ہی روز میں تم دیکھو گے کہ ان کا بڑھاپا رخصت ہو جائے گا اور یہ پھر زندگی کی طرف لوٹ آئیں گے۔ اتنا سب بتلانے کے بعد درخت کی شاخوں میں ایک عجب طرح کا ارتعاش پیدا ہوا جیسے اس کی سانس پھول رہی ہو' جیسے وہ تھک گیا ہو۔

"پھر آگے کیا ہوا۔" میں نے بے چینی سے سوال کیا۔ درخت بولا۔

اس تو چاند بچے کے منہ سے یہ سب باتیں سن کر بہت حیران تھا۔ وہ بے حد تھکا ہوا تھا۔ آسمان کا طواف کرتے کرتے وہ اکتا سا گیا تھا۔ بہت آہستگی سے لیکن مسکرا کر اس نے کہا۔

کیا حرج ہے تھک جانے کے بعد میں اسی درخت کے پاس آ جایا کروں گا۔ اچھا ہے نداول ہی بہلے گا۔ بچہ جھٹ سے بول پڑا —— ہاں تب تو خوب مزا آئے گا۔ ہم کبھی کبھی "آنش پانش" بھی کھیل لیا کریں گے۔

"یہ کون سا کھیل ہوتا ہے بھئی" چاند نے پوچھا

"اس میں ایک چھپ جاتا ہے اور دوسرا اسے ڈھونڈتا ہے۔ بچہ بولا اتنے میں سیاہ بادل کے ایک ٹکڑے نے چاند کا چہرہ چھپا لیا۔ بچے نے پھرتی سے بادل کو ہاتھوں سے ہٹا دیا اب چاند پھر سامنے تھا۔ تب بچے نے کہا —— اب سمجھے چندا ماموں۔ آپ چھپ گئے تھے میں نے آپ کو ڈھونڈ لیا۔ بس یہی "آنش پانش" ہے ——— " درخت ذرا سانس لینے کو رکا۔

"پھر۔۔ ۔ پھر۔ اس کے بعد۔ ۔ ۔ ۔" ایران کے بادشاہ کا سارا تجسس اس وقت مجھ میں سما گیا تھا۔

برگد نے کہا —— " اور تب سے چاند کا یہ معمول ہے کہ تھک جانے کے بعد میرے پاس آ جاتا

ہے اور مجھے اپنے سفر کی تمام روداد سناتا ہے

چاند کی باتیں سننے کے بعد میں اُسے اپنی کہانیاں سُناتا ہوں۔ وہ بچہ بھی آکر میری جڑ پر بیٹھ جاتا ہے کبھی میری شاخوں پر جھولتا ہے کبھی تو میرے سر پر چڑھ جاتا ہے اور چاند کی داڑھی چھوتا ہے ــــ وہ ۔۔۔۔ درخت نے آسمان کی طرف اشارہ کیا ــــ وہ دیکھو ــــ چاند کتنی تیزی سے بادلوں کو چیرتا ہوا میری طرف چلا آ رہا ہے۔ اس وقت تو وہ کچھ اور بھی تھکا ہوا اور پریشان معلوم ہوتا ہے۔ شاید زمین پر پھر کوئی ان ہونی بات دیکھ کر آیا ہے ــ اور ہاں وہ ننھا بچہ تھا ــ وہ بچہ کتنی تیزی سے بھاگتا ہوا آ رہا ہے ــ ہم تینوں بڑے اچھے دوست ہیں ــــــ میں پھر اپنے بچپن کی طرف لوٹنے لگا ہوں۔ اتنا کہہ کر بوڑھے برگد نے اپنی داڑھی پر ہاتھ پھیرا جو زمین سے باتیں کر رہی تھی ـ!

میں نے دیکھا کہ وہ بچہ آتے ہی درخت کی شاخ پر جا بیٹھا۔ چاند اب برگد کے بالکل اوپر تھا ــ تینوں ایک دوسرے کو اپنی اپنی کہانیاں سنانے لگے ــــ

"۔۔۔ میں نے آج پھر ایک دریا دیکھا۔ جس کا رنگ پہلے نیلا تھا پھر لال ہو گیا ۔۔۔"

چاند نے جلدی جلدی کہہ کر اپنی کہانی ختم کی اور اطمینان کا سانس لیا پھر بچے نے اپنی کہانی شروع کی ــــ

"۔۔۔ ایک خرگوش تھا جس کا رنگ تو کالا تھا پر آنکھیں ہیرے کی طرح چمکتی ہوئی تھیں ۔۔۔۔۔"

اب درخت کی باری تھی چنانچہ اس نے کہنا شروع کیا ــــ ابھی کچھ دن پہلے کی بات ہے کہ ایک شہر سے ایک مسافر گزرتا وہ میرے قریب آیا ــ وہ بہت پیاسا تھا راستہ بھول گیا تھا کہ اس کو اپنی منزل کا علم نہ تھا اور اپنا سفر جاری رکھنا تھا ۔۔۔۔ اور ۔۔۔۔۔ اور

اس غریب کی اپنی ماں یا دادی سے بچپن کے وقت کوئی کہانی سنی ہوگی تھی تو راستہ بھول گیا" بچہ کا لالہ صفت کی کہانی بڑی طویل تھی ــــ اسے سن کر میں گھر کی طرف چل پڑا ــــ

یہ میرا کمرہ ہے ــــ اور سامنے کی دیوار پر برگد کی جڑیں، تنا، شاخیں اور ان میں ــــــ چاند اور بچہ ــ!

عوض سعید

ہیں خواب میں ہنوز

اس نے کھڑکی سے جھانک کر دیکھا۔ وہ آدمی ابھی تک نیچے چپ چاپ کھڑا تھا۔
ابھی ابھی جب اس نے اُس سے کہا تھا کہ وہ اس شہر میں اجنبی ہے اور شب بسری کے لیے ایک
رات اس کے گھر میں گزارنا چاہتا ہے لیکن اس کے انکار کے باوجود وہ ابھی تک نیچے
کھڑا تھا۔ یہ اس کے لیے ایک پریشان کن مسئلہ تھا۔ اس کی نئی نئی شادی ہوئی تھی۔ اور وہ خود
اس محلّے کے لیے زیادہ شناسا نہ تھا۔ کچھ دن پہلے ہی اس نے یہاں سکونت اختیار کی تھی۔
ایسے میں شب بسری کے لیے کسی بھی اجنبی کو جگہ دینا خطرہ مول لینے کے مترادف تھا۔
رات کے گیارہ بج رہے تھے۔ سردی دھیرے دھیرے بڑھ رہی تھی۔ اور ساتھ ساتھ
تیز ہوائیں چلنے لگی تھیں تھا۔ بند کھڑکیاں تیز ہوا کے دباؤ سے خود بخود کھل رہی تھیں۔
اُسے ایسا لگ رہا تھا جیسے دبے پاؤں کوئی طوفان آنے والا ہو۔ قریب کے کمرے میں اس
کی بیوی نیند میں غرق تھی۔ کمرے کی لائٹ آف تھی اس لیے کمرے میں اندھیرا چھایا ہوا
تھا۔ اس نے اندر جاکر لائٹ آن کرنا مناسب نہیں سمجھا۔ شاید اس کی نیند خراب ہو جائے
مگر اس آدمی نے اسی کے گھر کا انتخاب کیوں کیا؟ . . لیکن وہ اب تک تو چلا گیا ہوگا۔
کسی آشرم کے کمرے نے اس کے لیے اپنی آغوش وا کر دی ہوگی۔ وہ یہ سوچ کر اطمینان
سے اس دریچے کی طرف بڑھا۔ جہاں سے وہ نیچے دیکھ سکتا تھا۔
اسے کھڑکی کی طرف جاتے ہوئے ڈر سا لگ رہا تھا۔ وہ کب کا چلا گیا ہوگا۔ یہ بات اس
نے ذہن میں بٹھانے کی کوشش کی۔ اس کھڑکی تک نہ جانے کا جواز اس نے اپنے طور پر ڈھونڈ
لیا تھا۔ پھر یوں بھی ہوائیں تیز چل رہی تھیں۔ اسے کھڑکی کے مقابل ایک سایہ سا دکھائی دیا۔
جیسے کھڑا ہو۔

بس ایک رات کی بات ہے کسی کونے میں پڑا رہوں گا اور پھر دم چلا جاؤں گا۔ کتنی راتیں ہیں جن کی کبھی صبح نہیں ہوتی۔ مگر یہ عجیب رات ہے جو کچھوے کی طرح رینگ رہی ہے۔ وہ جی کڑا کر کے کھڑکی کے قریب آیا۔ اُسے یہ دیکھ کر سخت حیرانی ہوئی کہ وہ ابھی تک نیچے چپ چاپ کھڑا تھا۔ سڑک پر اکا دکا موٹریں دوڑ رہی تھیں، چند لوگ سمنٹ کی سڑک پر آہستہ آہستہ چل رہے تھے۔

بازار کی بیش تر دکانیں بند ہو چکی تھیں اور سڑک پر کہیں روشنی تھی اور کہیں اندھیرا اس نے سوچا پولیس کو فون کیا جائے کہ اس کے گھر کے نیچے ایک مشتبہ آدمی کئی گھنٹوں سے کھڑا ہے۔ اُسے اپنی جان و مال کا خوف ہے لیکن پولیس اتنی سی بات پر تھوڑا ہی ایکشن لیتی ہے . . . مگر وہ اپنے خط و خال سے بھی بھلا مانس لگتا ہے کپڑے بھی صاف ستھرے پہن رکھے ہیں۔ گفتگو میں مٹھاس اور نرمی بھی ہے . . . . آدمی تو کئی پردوں میں چھپا رہتا ہے۔ جگہ نہ دینے ہی میں عقلمندی ہے۔ جگہ کے لیے تو ساری دنیا پریشان ہے شیلٹر کب کہاں اور کیسے ملتا ہے۔

اب وہ کھڑکی سے ہٹ کر اپنی بیوی کے کمرے کی طرف آیا۔ اس کی بیوی ابھی تک سو رہی تھی۔ رات سونے کے لیے ہوتی ہے، شاید گہری نیند سو کر وہ اسے یہی بات سمجھانا چاہتی ہو شاید جلد سو کر وہ یہ بات بھی اس کے ذہن نشین کروانا چاہتی ہو کہ نیند کے ساتھ ساتھ وہ اور بہت سی باتوں میں خود مختار ہے۔ مگر وہ بھی تو چپکے سے اس کے قریب جا کر سو سکتا ہے۔ جاگنے کے لیے اگر وہ آزاد ہے تو سونے کے لیے بھی اس کی آزادی برقرار رہے گی۔ وہ یوں ہی ٹہلتا رہا۔ اس کے لیے مشکل یہ تھی وہ اب نہ خود سو سکتا تھا اور نہ اپنی بیوی کو جگا سکتا تھا اس کا ذہن منتشر تھا۔ ذہن میں طرح طرح کے گمان سر اونچا کیے جھانک رہے تھے۔ وہ اپنے کمرے میں یوں ہی طرح ٹہلتا رہا۔ کبھی کبھار کھڑکی کی طرف اس کی نگاہیں اٹھ جاتیں تو اسے بے اختیار اس اجنبی کا خیال آتا۔ اجنبی کے خیال کے ساتھ ہی اس کی طبیعت دگرگوں ہو جاتی۔

آج اسے دو باتوں کی بڑی کوفت تھی۔ اجنبی کا خواہ مخواہ مکان کے نیچے ٹھیرا رہنا

بیوی کو وقت سے پہلے سو جانا۔ ان دونوں نے جیسے اس کا سکھ چین چھین لیا تھا۔ اس نے دل میں سوچا اگر اجنبی اب بھی اس کے مکان کے نیچے کھڑا نظر آئے تو وہ اسے لڑائی کے لیے للکارے گا۔ اسے اوپر سے ایک موٹی سی گالی دے گا اور کہے گا بدمعاش یہاں سے فوری دفع ہو جا۔

وہ تیز تیز قدم ڈالتا ہوا کھڑکی کے پاس آیا۔ اس نے دیکھا وہ نوجوان اب الکٹرک پول سے ٹیک لگائے سو رہا تھا۔ اس نے سوچا۔ سونے والے کو کیا گالی دی جائے۔ بات تو آدھی ڈھل چکی ہے گھروہ وہ یہاں سے چلا جائے گا اس نے کھڑکی سے جھانک کر پھر ایک بار غور اُسے دیکھا۔ اس کی آنکھیں بند تھیں، اور ہاتھ پاؤں بالکل ساکت تھے۔ شاید وہ گہری نیند کے مزے لے رہا تھا۔ پھر وہ کچھ سوچ کر کھڑکی کے پاس ہی ٹھیرا رہا۔ شاید وہ جاگے تو اُسے للکار سکے۔ لیکن وہ بدستور سو رہا تھا۔

وہ کھڑکی کے پاس سے آہستہ آہستہ اپنی بیوی کے کمرے کی طرف آیا۔ اس کی بیوی کے کمرے میں اندھیرا چھایا ہوا تھا۔ وہ نیند میں غرق تھی۔ وہ سوچتا رہا۔ سوچتا رہا۔ اس کا ذہن اب کچھ کام کرنے کے قابل نہ تھا۔ وہ اپنے بستر پر آکر دراز ہو گیا۔ اس نے آنکھیں بند کرنے کی کوشش کی لیکن نیند اس سے کوسوں دور تھی۔

پھر یوں ہوا کہ آہستہ آہستہ اس پر نیند نے غلبہ پانا شروع کر دیا۔ اس کی مندی مندی آنکھوں میں نیند ننھے ننھے قطروں کی طرح جمنے لگی اور ایک ذرا سی آنکھ لگی کہ وہ سو گیا۔ سویرے جب اس کی آنکھ کھلی تو اس کا دل بے طرح دھڑک رہا تھا۔

صبح کی سفیدی در و دیوار پر پھیل رہی تھی۔ اٹھتے ہی سب سے پہلے اُسے اس اجنبی کا خیال آیا جو رات گئے الکٹرک پول سے ٹیک لگائے سو گیا تھا۔

یک بارگی وہ بستر سے اٹھا اور کھڑکی کے پاس آپہنچا۔ اس نے دیکھا پول کے نیچے ایک مریل سا کتا پیشاب کر رہا تھا۔

وہ جا چکا۔ چلو ایک الجھن سے نجات تو ملی۔ وہ یہ سوچ کر بڑے اطمینان سے اپنی بیوی کے کمرے میں داخل ہوا۔ وہ بڑے اطمینان سے سو رہی تھی۔ جانے کیوں اس کا سر چکرا گیا۔ وہ اپنی پریشانی اور اداسی کا جواز بھی نہ ڈھونڈھ سکا۔ پھر نظروں سے اس نے

پھر اپنی بیوی کو دیکھا۔ اس کے بال بکھرے ہوئے تھے۔ نمازہ چہرے کو کچھ عجیب طرح سے جھوڑ رہا تھا۔ ساجل آنکھوں میں پھیل کر رہ گیا تھا۔

اس نے کچھ سوچ کر سگریٹ جلایا اور اس کھڑکی کی طرف دیکھنے لگا جس سے وہ ابھی ابھی لوٹا تھا۔ لمبا کش لے کر سگریٹ کے دھوئیں میں جھانکتے ہوئے وہ سوچ رہا تھا۔ کیا میں واقعی رات سو رہا تھا یا پھر ——

لیکن اس کی بیوی اطمینان سے سو رہی تھی !!

قمر احسن

پہلا چہرہ + چوتھا چہرہ = دوسرا چہرہ

شرجیل کا سارا المیہ یہی تھا کہ سارے مناظر اس کے جانے پہچانے معلوم ہوتے تھے۔ حالاں کہ اکثر ایسا کرا اس نے نظر پوشی بھی کر لی جاہی لیکن اپنی ہی جلائی ہوئی برن کے پگھلے ہوئے گلیشیر سے نظر پوشی اب خود اس کے بس کی بات نہ رہ گئی تھی۔

یہاں۔ یہیں۔ آکر اسے وہ تمام مناظر یاد آرہے تھے جو اس نے کبھی۔ خواب میں دیکھے تھے۔ رات کے پچھلے پہر کے خواب اتفاقاً سچ ہوا کرتے ہیں۔ یہ احساس اسے یہاں آنے سے قبل کبھی نہ ہوا تھا۔ اور اسی لیے اس نے سوچا کہ اسے یہاں نہ آنا چاہیے تھا کہ یہاں کے سارے مناظر نہ جانے کب کے دیکھے ہوئے لگتے ہیں۔ نہ جانے کب کے ؟؟

یہاں۔ یہیں۔ ایک تو ہڑ کا دیو نما درخت رہا ہوگا جس کے شمال کی سب سے نچلی شاخ کسی ضرورت کے تحت کاٹ لی گئی تھی۔

یہاں ایک نہر بھی ہوگی۔ جہاں شاید۔ خواب میں بھی سفید چاندنی اچھلی تھی۔

اور یہیں کہیں وہ تین دروازوں والا ہیبت و بدہیئت قلعہ رہا ہوگا جس کے تینوں دروازوں سے ہمیشہ تین مناظر ابھرے رہتے ہیں وہی تین یکساں ازلی مناظر ــــ

شرجیل کی ذات نے یہاں آکر عجیب سا پہلو بدلا تھا کہ وہ سارے خواب جو اس نے کبھی دیکھے تھے۔ یہاں آکر منظر میں تبدیل ہو گئے تھے۔

دیکھو یہاں ایک پوسٹ آفس رہا ہوگا۔ اور اس کے سامنے ہی ایک سپستاں کا درخت۔ اسی کے پاس ایک بند کمروں والا گھر ــــ ؟ جہاں کبھی جھربیری کے پودے اگ آئے تھے۔ ؟؟

اور یہاں ایک ــــ

اب سارے ہی مناظر تو جانے پہچانے ہیں ۔ آخر کتنوں پر شناختی چپیاں لگاتا پھرو۔
اس نے انھیں مناظر پر اپنی آنکھیں گھمائیں کہ شاید کہیں ۔ کوئی نیاپن آجائے لیکن
اچانک ہی جب گلیشئر پھر دماغ سے اڈنے لگے تو اس نے آہستگی سے نظریں واپس لے لیں ۔
ہاں میں نے یہ بھی تو دیکھا تھا کہ وہ مجھے یہیں اور اسی وقت ملے گا۔ لیکن ابھی گرد تو
اٹھی ہی نہیں ــــ کیا خواب کی طرح یہاں بھی وہ مجھے لوگوں کے مجمع میں نہ پہچان سکے گا ۔
اور مجھے خواب ہی کی طرح پھر تاسف کی سانس لینا ہوگی ۔ لیکن میں اس سے پوچھوں گا فوراً۔
سنو! کیا تم نے رات کے دو بجنے کے بعد کبھی کسی کی کراہتی سنی ہے ؟ کیا تمھیں کبھی
اپنے اردگرد کسی نمی کا احساس ہوا ہے ؟ ہاں ہاں وہ میری یاد تھی ۔ اور تم نے
نمی کو بھی ضرور پہچان لیا ہوگا ۔ ہے نا ! ؟
بہ حقیقت ہے کہ وہ یہاں آکر اپنی ہی جلائی ہوئی برف کی آگ سے بچنا چاہتا تھا۔
لیکن اب یہی بات اس کے بس کی نہ رہ گئی تھی ۔ اور وہ سوچنے لگا کہ کیا ماتیل کی طرح
یہاں بھی شکست قبول کر کے وہ اپنی ہی سبکی کا سبب بنے گا ۔ اونہہ ! آخر اکیلا کوئی کب
تک محبت کرتا رہے ۔ چیختا اور جھنجھلاتا رہے یا ہنستا اور بہلتا رہے ۔ یہاں تو کوئی بھی کسی کو
وہ نہیں دے سکتا جو اسے چاہیے ۔ تو پھر کیوں وہ مانگ کر کچھ اور الفاظ کو رسوائی کی آواز
دے ۔ حالاں کہ اب وہ ضبطِ نفس کی اس منزل پر آچکا تھا کہ کسی بھی صحیح جذبے کا
اظہار نہ ہونے دیتا تھا ۔ پھر بھی وہ خوب جانتا تھا کہ دماغ سے اڈنے والا گلیشئر اس
کے اعصاب کو مفلوج کر دیتا ہے اور وہ سحرزدگی کے عالم میں ہی سارے افعال انجام
دیتا رہتا ہے ۔ سارے اعتقادات پگھل کر نہ جانے کہاں بہہ جاتے تھے ۔
اس نے کئی بار اس سحرزدگی کے عالم میں چاہا کہ میں جانے کو تیار ہوں اور کوئی
مجھے زبردستی روک لے ۔ لیکن ہر بار وہی ایک منظر کہ دوسرے خود پر طاری کردہ
خوش اخلاقی سے اسے خداحافظ کہنے کے لیے تیار نظر آتے اور اسے یاد آتا کہ . . . . .
ایسے ہی کسی منظر پر کہیں ــــ وہ مختلف صورتیں آپس میں گڈمڈ ہوتی تھیں جنھیں
اب وہ شناخت نہ کر پا رہا تھا ۔ بس ایک احساس تھا کہ شاید شعور کا کوئی پیرا گیٹ

رہا ہو جو دیکھا تو نہیں جا سکتا مگر سارے کا سارا موجود رہتا ہے۔ اور اپنا کام کرتا رہتا ہے۔
اسی نے بتایا کہ ـ

وہ دیکھو ۔ وہ چھپا ہوا چہرہ ۔ اسے پہچاننے کی کوشش کرو۔ وہ تمہاری بہن بھی ہو سکتی ہے۔ پھر اس کے پیچھے والے چہرے کو دیکھو ۔ پھر اس کی داہنی طرف ۔ اسے پہچانو ! اور وہ جو ایک دھندلا خاکہ ہی ہے ۔ یہ سب تمہارے جانے پہچانے ہیں۔ بس نام اور شناخت کو پہیلی چیستاں کر دیا ہے۔ وہ تم کرو۔ یا تم نہ کر سکو گے تو کوئی دوسرا کرے گا۔

ایک مفکر نے لکھا تھا ـ کہ ۔ جب ہم کسی سے محبت کرتے ہیں تو درحقیقت ہم اسی وقت اس سے محبت نہیں کرتے ۔ بلکہ ہم اس محبت کی تجدید کر رہے ہوتے ہیں ۔ جو کافی عرصہ قبل اس کے لیے ہمارے دل میں موجود تھی ۔ اور ہم نہ جانتے ہوئے بھی اسی کے منتظر تھے ــــ اور شاید اسی لیے مختلف شخصیتوں پر اس کے دھوکے دھوکے بھی کھاتے رہے ۔

جیسے اس وقت وہ پیراسائٹ ساری کہانی سنا رہا تھا ـ کہ ـ

جب شرجیل نے اس کئی ہزار سال پرانے غار میں پہلا قدم رکھا تو اس کا سارا خوف اور دوسرے ان تمام جانے پہچانے مناظر میں غائب ہو گیا ۔ اور اس نے بے دھڑک ان تہذیبی یادگاروں کو چھو لیا ـــ ارے ۔ یہ تو بالکل ہم جیسی ہیں ـــ ؟ حالاں کہ بہ قول پیراسائٹ اسے پہلے ہی بتایا جا چکا تھا کہ سوچ لو ۔ اگر وہ تہذیبی یادگاریں ہم جیسی ہوئیں تو ـ کیا وہ کرب تم برداشت کر سکو گے ۔ ؟؟

لیکن اس نے سوچا تھا کہ نہیں ایسا نہیں ہو سکتا ـــ اس لیے کہ دراصل اسے اس وقت اتنا ہوش ہی نہ تھا کہ وہ ان دیواروں میں پوشیدہ دیکھوں کا تصور کر سکتا یا ان چاپی ہوئی مصیبتوں کے بھیجے پن کو محسوس کر سکتا ۔ اسے تو سفر کی خواہش تھی اور کسی قدیم تہذیبی یادگار کی تلاش ۔ اس کے سارے مناظر شناسا ہوں گے ۔ یہ بھی اسے بعد میں ہی معلوم ہو سکتا تھا۔

جب شرجیل کو علم ہوا کہ وہ سارے کرشمے جو اسی کے بنائے ہوئے تھے آج خود اسی کے قلب میں دھنسے ہوئے ہیں تو اس کا پراگندہ ہو جانا غیر فطری بھی نہیں تھا۔ نہ یہی اس میں اس کی رائی تھی کہ یہاں کے سارے مناظر اسے شناسا لگ رہے تھے گو کہ اس نے کہا۔ مجھے نے

مناظر کی کبھی بھی کوئی خواہش نہیں تھی لیکن اندر ہی اندر وہ نئے مناظر کا بصری اور لمسی
حظ محسوس کیا کرتا تھا۔ اور خواہشمند رہتا تھا کہ کوئی ہاتھ بڑھے اور اس کے پپوٹوں کا
سارا درد اور آنکھوں کی ساری کنکریاں چن لے۔ لیکن وہ شمشیر اشتر اسا۔ ان
جانے پہچانے مناظر کو مجبوراً دیکھتا رہتا ــــ دیکھتا رہتا ــ

یہ کہانی تو بعد میں نہ جانے کہاں سے اڑتی پڑتی چلی اور دیومالا میں لکھ دی گئی کہ شرجیل
نامی ایک دیوتا تھا۔ برف کا دیوتا ــ

جس کا باپ جگہ جگہ سرسبز میدانوں کی بہتی ہوئی نہروں کی تلاش میں سرگرداں رہتا۔
کہ وہ اپنے گلے کو زیادہ سے زیادہ آرام اور غذا پہنچا سکے۔ اور زیادہ سے زیادہ صحت مند
رکھ سکے۔ تاکہ کل وہ ان سے زیادہ سے زیادہ اون گوشت اور چمڑا حاصل کر سکے۔ یا کسی اور
شہر جا کر وہ ان سے خاصی رقم کے خواب بھی دیکھا کرتا۔

لیکن شرجیل کا باپ بھول گیا کہ اس کے ہمراہ شرجیل بھی لگا رہتا ہے۔ اس کی بھیڑوں
اور اس کی ہجرت کی امیدوں کا دشمن۔ حالاں کہ شاید اسے شک ہو گیا تھا اور اکثر رات گئے
تک جاگ جاگ کر اپنی بھیڑوں کی دکھوالی کرتا رہتا تھا۔ اس لیے کہ شرجیل اور اس کے باپ میں
پوری ایک نسل کا فرق تھا لیکن کسی بھی لمحہ کوئی آہٹ یا کراہ نہ سنائی دیتی تو وہ مطمئن ہو کر سو جاتا
ــ اور صبح اٹھتے ہی اسے کم از کم ایک بھیڑ مزور غائب ملتی تو نہ جانے کیوں اس کا شک اپنے
بیٹے ہی کی طرف جاتا۔ حالاں کہ اپنی دانست میں وہ اسے بہت پیچھے چھوڑ آیا تھا ــ
شاید اس کے دماغ میں بھی شک کا کوئی پیراسائٹ تھا جو اسے کسی بھی انوکھے پن کا احساس
دلا دیتا تھا۔

یوں ــ جیسے جیسے شرجیل بڑا ہونے لگا اس کا گلہ یا باپ اس کی طرف سے ناامید
اور اپنے گلے کی طرف سے پُرامید ہونے لگا۔ چلو کچھ نہ سہی وہ اس گلے کو پابند کر کے پھر بھی تباہ
تو نہ کر سکے گا۔ لیکن اس کا پیراسائٹ یہاں بھی مات کھا گیا کہ اسے آئندہ کے خطرات سے آگاہ
نہ کر سکا۔

یہیں سے شرجیل نے کامیابی حاصل کرنا شروع کی۔ اپنے باپ سے علاحدہ ہوتے ہی

اس نے اپنے ہی جیسے کئی جسم اور تیار کیے جو مختلف مواقع پر مختلف جگہوں پر موجود ہوکر اس کے باپ کو یقین دلایا کرتے۔ اور شرجیل تہذیبی یادگاروں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا۔ ادھر شرجیل کا باپ ان مصنوعی جسموں سے دھوکہ کھاتا رہا اس لیے کہ وہ سب جب اس کے سامنے آتے تو اس کی منشا کے مطابق ہی قدم اٹھاتے اور اسے یہ اطمینان ہی لے ڈوبا ۔ کہ اصل شرجیل تو ان سے بہت دور اپنے دوسرے روپ کی تلاش میں اپنے کو تہذیبی یادگاروں کی بھربھری مٹی میں کھو چکا تھا اس لیے کہ ان دونوں میں پوری ایک نسل کا فرق تھا۔ اس سے اس کے گھر یہ باپ نے خود ہی کہا تھا کہ اپنے دوسرے روپ کی تلاش۔ عرفان کی دوسری تیسری منزل ہوا کرتی ہے۔

اسی سفر میں شرجیل کو وہ حسن بھی ملی جس سے وہ سارے آئندہ مناظر کو دیکھ لیا کرتا تھا۔ اب یہ کون جانتا تھا کہ یہی حسن اس کی ذات کا المیہ بن جائے گی۔

جب وہ ان تمام شکستہ مناظر اور بوسیدہ قلعوں کے دیمک خوردہ سینوں میں اپنے دوسرے روپ سے ملتا تو بہت خوش ہوتا تھا۔ اتنا خوش کہ رونے لگتا ۔ اور سوچتا کہ کل رات جب میں اس سے نہیں ملا تھا تو اس نے مل کر کیا کہا ہوگا ۔ اور کچھ ہی دنوں بعد وہ دیکھنے لگا کہ کل جب وہ مجھ سے ملے گا تو کیا کہہ رہا ہوگا۔ اس وقت کون سے منظر ہماری آنکھوں کے سامنے لہراتے ہوں گے۔

اس طرح وہ خود بہ خود اپنے ہی بنائے ہوئے مصنوعی جسموں سے بہت آگے نکل گیا۔ جو اپنی جگہ دو نسلوں کے درمیان خلا کو پُر کرنے میں منہمک تھے۔ ایک دن جب اس نے اپنے ہی آئندہ چہرے کو نئے مناظر میں دیکھا تو چیخ اٹھا ۔ ارے میں یہ کب بن گیا جو بن جانا کہ میں نے کبھی خواب میں بھی نہ سوچا تھا۔ اب یہ حسن میرے ہی لیے کب کیوں بنتی جا رہی ہے ! کاش میں سارے مناظر کو پہلے ہی نہ دیکھ لیا کرتا ۔

در اصل وہ ان بھربھری مٹیوں کے درمیان اپنے مفروضہ دوسرے روپ سے بلاوجہ ہی متاثر ہو گیا تھا۔ حالاں کہ شاید اس دوسرے روپ کو معلوم ہی نہ ہو کہ وہ کسی کا دوسرا روپ ہے۔ شاید وہ یہ چاہتا بھی نہیں تھا کہ اس دوسرے روپ کو معلوم ہو۔ یا شاید دریدہ

وہ خواہش مندہا ہو ۔ کہ کاش وہ دوسرا روپ جان لے کہ اب شرجیل برف کا دیوتا ہے ۔ جو برف پہ چلتا ہے ۔ بہت سی ندیاں آئیں اور اس کے قدموں میں اپنے آپ کو انڈیل کر اس فیصلے کی منتظر رہیں ۔ لیکن وہ ان کی طرف دیکھ ہی نہ سکا ۔ اس لیے کہ اب وہ برف کا دیوتا تھا ۔ تند غصیلہ اور قہر و جلال والا ۔ جس کا راستہ خود راستے والے چھوڑ دیا کرتے تھے ۔ اور وہ اپنی تندی، غصیلہ پن اور قہر و جلال پہ ایک پیار بھری نظر ڈال کر آگے بڑھ جاتا تھا ۔ خوش اور مطمئن ۔

لیکن یہ بات برف کا دیوتا شرجیل اپنے ایک پچھلے پہر کے خواب میں دیکھ چکا تھا ۔ کہ جب اس کے دوسرے روپ سے اس کا سامنا ہوگا تو یہ کچھ بھی نہ رہ جائے گا ——— اور وہی ندیاں تب اسے طنز اور مضحکہ خیز نظروں سے دیکھیں گی ۔ وہی راستے والے تب مضبوطی سے راستہ روکیں گے ——— لیکن آنکھ کھلنے پر وہ مطمئن رہتا کہ اس نے کبھی بھی ،، کسی ندی کو کوئی آشواسن نہیں دیا تھا ۔ نہ ہی اس نے اپنے کو کسی راستے ۔ سے کم تر یا خوف زدہ محسوس کیا تھا ۔ اس کا یہی اطمینان اس کی ابتدائی فتوحات کا ضامن بھی تھا

جب یہاں آکر اسے اچانک احساس ہوا کہ اب تو سارے ہی مناظر اپنی شناخت کی وجہ سے بے معنی ہوتے جا رہے ہیں ۔ ساری ہی آنکھیں اپنا کنوار پن زائل کرتی جا رہی ہیں اور تمام راستے اپنی طاقت گنوا چکے ہیں، ندیوں کی پیاس بڑھتی جا رہی ہے تو اس نے سوچا ——— اے کاش اس وقت میرا دوسرا روپ (جو ہر لمحہ میرے پاس رہتا ہے) میرے سامنے آ جائے اور میری ان فتوحات کو دیکھ لے ۔ یا میں ہی فخریہ ان روندے ہوئے راستوں کو دکھاؤں ۔ ان قدموں میں پڑی ہوئی ندیوں کی کہانی سناؤں، اپنے سفر ناموں کے اوراق اسے خود بتاؤں اور تب نہ صرف داد طلب بلکہ اجر طلب انداز سے اسے دیکھوں ۔ خواہ وہ اجر ایک اکتاہٹ ہی کیوں نہ ہو ۔ لیکن واقعی اکتاہٹ ہی اجر ملا تو ——— ؟ اس لیے کہ اکثر ایسا ہوا ہے کہ دوسرے روپ نے اپنا بھی کوئی دوسرا روپ بنا لیا ہے ۔ شاید وہ بھول جاتے ہیں کہ وہ خود کسی کا دوسرا روپ ہوتے ہیں ۔ غالباً اکثر المیے یہیں سے شروع ہوتے ہیں ۔

وہ مجھ سے اتنا دور رہ کر بھی قریب کیوں ہے۔ وہ مجھ سے اتنی نزدیک رہ کر بھی
دور کیوں ہے کہ میں اسے اپنے آنسو بھی نہیں دکھا سکتا ۔۔ شرجیل بڑبڑایا۔
اکثر وہ اپنی تمام تہذیبی فصیلیں اور قہر و جلال سمیت خود ہی بنائے ہوئے گلیشیئر میں دب کر
ختم ہونے لگتا اور کچھ دیر بعد اس کی حنوط شدہ لاش باہر آجاتی جسے سنوارتے بناتے اس کی انگلیاں
ہی پگھل کر بہہ گئیں۔ پھر بھی اسے اپنے معصوم گوڑیے باپ کو دھوکہ دینے پر کسی پشیمانی
کا احساس نہ ہوتا۔ اور وہ مطمئن رہتا کہ اس کے تین چہرے اپنی فرض تخلیق کو پورا کر رہے ہیں
دریچوں کے سے اپنے چہرے کے دوسرے روپ سے عشق تھا اس لیے اس نے تہذیبی
یادگاروں کی تلاش کو ہی ترجیح دی۔ اس سلسلے میں نہ کسی کا مشورہ تھا نہ ہی کوئی نفسیاتی
فلسفہ۔ بس وہ اس کے سامنے گڑا۔ بے کار اکھاڑ کر ہیں آنا چاہتا تھا۔ گو کہ اس نے اپنے
رنگ و دید میں تمام رشتوں سے انقطاع کا اعلان کر دیا تھا۔ پھر بھی نئے مناظر کی طرح کچھ لکیریں
تنہائی میں ذہن کے نہ جانے کون سے کھلے دریچے سے عود کر آتیں ۔۔ ایک بار ایک لکیر ابھری
عورت سب کچھ بن سکتی ہے۔ بس نہیں ۔۔ یہ لکیر بہت دیر تک کوندتی رہی ۔۔
پھر دوسری لکیر ابھری۔ لو ۔۔! کل تک کی تمہاری محبوبہ نے آج تمہیں اپنا بھائی کہہ دیا۔
اب کرو دل بھر کے محبت ۔۔ یہ لکیر کوندی تو ذہن میں وسوسے سر ابھارنے لگے۔ شاید ایسا نہ ہو۔
لیکن اگر ایسا ہوا تو ۔۔؟ وہ فرض کر لیتا کہ یہ تحریر جھوٹی ہے۔ کیا پتہ آنے والے مناظر
بالکل ان دیکھے ہوں ۔۔ کوئی ضروری تو نہیں ہے کہ ساری باتیں سچ ہی دیکھی جائیں
۔۔ لیکن اسے حق کیوں نہ ملا کہ اپنی منہ بولی بہن کو بہن کہہ سکے۔ یا پھر کیا یہ ضروری تھا کہ
کسی رشتے کا لیبل لگا کر ہی ملا جائے۔ جب کہ وہ مفروضہ بہن اس کا پہلا روپ بننا
چاہتی تھی۔ وہ دوسرے روپ سے قریب تر بھی تھی۔ اس نے بھی دلچسپی سے دیوتا
شرجیل کے بارے میں جاننا چاہا تھا۔ جو کبھی بے نیازانہ برف پر چلتا تھا اور گلیشیئر کھاتا تھا۔
برفانی ہوا میں پیتا تھا اور تند فصیلہ نیز قہر و جلال والا تھا۔ اور شرجیل کے نزدیک اب
تمام تہذیبی یادگاریں بھربھری اور دیمک زدہ تھیں۔ دوسرے روپ کے علاوہ کوئی اس قابل
نظر ہی نہ آیا تھا جسے وہ اہمیت دیتا۔ اس لیے کہ دوسرے روپ کی ساری اچھائیاں اسی کے

ذہن کی پیداوار تھیں۔

لیکن کہیں اس دوسرے روپ نے اپنا کوئی دوسرا روپ نہ بنا لیا ہو — جو اس کے نزدیک برف کا دیوتا ہو جس کے لیے ہی اس کے ذہن نے ساری اچھائیاں فرض کر لی ہوں — ورنہ اس سے قریب تر پہلا روپ شرجیل سے سوالات کیوں کرتا۔ بینک کے لاکر میں محفوظ اصل چہرہ کی تلاش کیوں ہوتی۔ اور اگر وہ واقعی پہلا روپ ہے تو اس نے سوال کیوں کیا۔ کیا اصل شرجیل اپنے ہی بنائے ہوئے دوسرے روپ سے دھوکہ کھائے گا۔ تب بھی کیا وہ شرجیل رہ جائے گا۔ تند غصیلہ اور قہر و جلال والا

یہ الیوں کی ساری پوشیدہ اور تہ در تہ خراشیں اسی کے حصّے میں کیوں آئی ہیں سارے مناظر اسے ہی جانے پہچانے کیوں لگتے ہیں۔ کیا پچھلے پہر کے خواب ہمیشہ یوں ہی لوٹ کر ملتے ہیں۔ تو وہ منظر کیا ہوا کہاں ہے۔ جسے اس نے بارہا دیکھا تھا۔ یا صرف فرض ہی کر لیا تھا کہ۔ کوئی۔ رات دو بجنے کے بعد اس کی کراہ سن سکا ہوگا جو ہی محسوس کر چکا ہوگا۔ وہ کہاں ہے کون ہے۔ کیا ہے۔؟؟ اب تو آ جانے کر پیروں کے آبلے بھی خشک ہو چکے ہیں آنکھوں کی بینائی بھی واپس آتی جا رہی ہے یا یہ سب میرا مفروضہ ہی ثابت ہوگا۔؟ کاش کوئی دوسرا روپ موجود ہوتا۔ وہ میرا ہوتا۔ میرے پچھلے پہر کے خوابوں جیسا ہوتا (اگر ویسا نہ ہوا تو کیا ہوگا۔؟) یہ نہ جانتے ہوئے کہ وہ کسی کا دوسرا روپ ہے اس نے کوئی دوسرا روپ نہ بنایا ہوتا —— وہ کیسا ہوگا —؟ اسے کاش منزلِ مقصود پر پہنچنے سے قبل میں ایک بار ہی سہی اس منظر کو دیکھ لیتا۔ کاش۔ اب میں اپنا تمام قہر و جلال۔ تندی اور غصیلہ پن اس کے دامن میں انڈیل سکوں گا۔ ورنہ تب بھی مجھے دیوانہ بنے رہنا ہوگا اور اب رگ و بدن کا بوجھ۔ وہی والہام کا تمام کرب مجھے برداشت کرتے رہنا پڑے گا۔ جانے کب تک۔ نہ جانے کب تک — کاش —!!

تاکہ اب شرجیل کو کوئی بھی تنہا چھاتا پہیا تا نہ لگے اور خود اس کا مفروضہ دوسرا روپ اسے احساس کمتری میں مبتلا کر کے اس برفیلی گلیشیر کے نیچے نہ لڑھکا دے انھیں ندیوں کے قدموں میں جنھیں وہ کب کا ٹھکرا چکا تھا۔ انھیں راستوں کے لیے جو اس سے لمحاتی ہی سہی شکست قبول کر چکے تھے — اس لیے کہ بہرحال وہ اب بھی شرجیل تھا۔ برف کا دیوتا۔ صاحب قہر و جلال دیوتا۔

اچانک ایک دن اسے علم ہوا (بہت بعد میں) کہ اس کے گذر رہے باپ کا سارا گھر تباہ

ہو چکا ہے اور شرجیل کی غیر موجودگی نے جھونپڑی کی بھوس گا دی ہے۔ دیکھوں نے دیواروں کو اندر سے بالکل کھوکھلا کر دیا ہے جواب آہستہ آہستہ زمین بوس ہوتی جا رہی ہیں ۔ تو وہ جنگ اٹھا ۔

اف۔ کیا میرے بقیہ جسموں سے آشنا ہیں۔ ہو سکا کہ انھیں محفوظ کر لیتے اور میرے گوڈر بے بلب کی مرضی کے مطابق ہی افعال انجام دیتے رہتے۔ کیا۔ وہ دیوتا شرجیل بن جانے کے خواب میں اپنا معنوی جسم وہاں چھوڑ گئے تھے۔ معنوی لاش کے نیچے اور برف کا دیوتا شرجیل؟

یہ ایک ایسا پیش آمدہ منظر تھا جو اس کا شناسا نہیں تھا جسے اس نے کسی بھی رات کے پچھلے پہر نہ دیکھا تھا۔ ارے کسی نئے اچانک نئے منظر کا کرب بھی انا شاید ہو سکتا ہے کہ سارے دیکھے ہوئے مناظر کے رنگوں کو محو کر دے اور آدمی اپنا سارا فلسفہ بکھرتا ہوا محسوس کرنے لگے۔ کاش! اے کاش! اس نے یہ منظر بھی نہ دیکھا ہوتا۔ بلکہ ساری زندگی انھیں شناسا مناظر میں کھویا رہتا۔ اور گلیشیز اٹھا اٹھا کر اسے اپنے نیچے دبائے رہتے۔ وہ دبتا رہتا۔ تاکہ اسے اپنی عبادت کی ناجائز اولاد تو نہ دیکھنے کو ملتی۔

کوئی بتاؤ۔ کب میرے دل میں واقعی کسرت آئی تھی۔ میں تو ہر ایک کے لیے کھلی ہوئی کتاب تھا۔ میں نے کب نا شناسا مناظر کو اپنے سے قریب دیکھنا چاہا اور انھیں اپنے حظ نفس کے لیے مس کرنا چاہا۔ میرے پاس میرے اپنے صرف تین ہی مناظر تو تھے۔ بقیہ مناظر تو ان مناظر کے دوسرے تیسرے روپ تھے۔ پھر میرے باپ کو یہ سزا کیوں ملی کہ اس کا تمام گھر تباہ کر دیا گیا۔ وہ تو ان کی اجرت میں بہت زیادہ اون گوشت اور دودھ کی آس لگائے تھا۔ یہ دیمک زدہ جھونپڑی ہی اس کا منتہی کب تی۔ میں نے بھی اس کے لیے قصر حمرا کی بنیاد رکھنی چاہی تھی۔ اب اسے ابوالہول کے سکنوں میں کیوں پھینک دیا گیا ۔ ؟؟

(تم سب خوب جانتے ہو کہ میں کس سے مخاطب ہوں) وہ سارے نا آشنا مناظر میرے ہی تو نہ تھے۔ تم بھی تو ان میں شریک تھے۔ پھر تم میں شعور کا وہ پیرا سائٹ کیوں نہ آسکا جو بتا سکتا کہ تمہارا دوسرا روپ یہ نہیں ہے۔ جسے تم نے بنا لیا ہے۔ بلکہ تمہارا اصل دوسرا روپ وہ ہے جس کی حدود کشش میں کسی بنیادی غلطی کی وجہ سے تم آ ہی نہ سکے تھے۔

تمہارا اصل شرجیل تو وہ ہے جواب بھی گلیشر کے سہارے زندہ ہے اور سمٹم تہذیبی یادگاریا کا متلاشی ہے۔ جسے تم نے شرجیل فرض کر لیا ہے وہ تو اس شرجیل کے دھوکے میں ہی فرض کیا ہوگا۔ شاید تمہارا پیراسائٹ ابھی شرجیل کے پیراسائٹ اتنا جری، طاقتور، تند، غصیلہ اور قہر و جلال والا نہیں ہو سکا ہے۔

اصل شرجیل تو ۱۱ برس سے متلاشی ہے، لیکن ہر جگہ شناسا مناظر ہی دیکھتا آ رہا ہے جیسے یہ تمام مناظر اس کے پچھلے پہر کے خوابوں سے گزر چکے ہوں۔ جواب اس کی ذات کا ایک الم ناک پہلو بن چکا ہے۔ اور برف کے دیوتا کی زندگی کا ایک اہم عنصر۔ وہ تو چیختا تھا کہ جس دن اسے چوتھا منظر دکھائی دیا اسی دن اس کی موت ہوگی (جو سراسر جھوٹ ثابت ہوا) اب شرجیل کو یقین ہو رہا ہے کہ اس نے چوتھا منظر دیکھ لیا ہے۔ اسے بتاؤ۔ کہ نہیں یہ چوتھا منظر ۲۷۔ ۲۸ ستمبر کے اولین شب کا خواب ہی ہے۔ محض بے معنی خواب جس کا پچھلے خوابوں سے کوئی ربط نہیں ہے۔ ورنہ اب برف کا دیوتا شرجیل تہذیبی یادگاروں کو چھوڑ کر اپنے اجداد کی بھوبنڈیوں کی دیمک خوردہ مٹیوں کو اپنی قوت ارادی کی مضبوط شیشیوں میں جکڑ کر ریزہ ریزہ کر دے گا۔ اور چیخ چیخ کر اپنے پہلے روپ کو پکارے گا۔ پھر چوتھے روپ کو آواز دے گا۔ گلیشر اسے دباتے جائیں گے۔ دباتے جائیں گے۔

اور ایک ہی لمحہ بعد اس کی ساری تندی، قہر و جلال اور تمام غصیلہ پن ایک سرد لاش کی صورت میں اسے چوتھے منظر کا یقین دلا دے گا۔ اور چوتھا منظر۔

شرجیل برف کا دیوتا اپنے دوسرے روپ کو گواہ بنا کر رگ وید میں لکھ چکا ہے۔ کہ۔ میں دوسرے دن کے سورج کا پہلا منظر کبھی نہ دیکھ سکوں گا۔

تب۔ اس کا پہلا چہرہ + چوتھا چہرہ = دوسرا چہرہ۔ اور اس کا پہلا روپ + چوتھا روپ = تیسرا روپ۔ اپنے تیسرے چہرے اور دوسرے روپ کی تلاش میں کھو جائیں گے۔

لیکن برف کا دیوتا شرجیل تو دوسرے جنم کا بھی منکر ہے۔

غزلیں

خوابِ ہمیشہ کسی اعجاز میں کس طرح ڈھلے
دستِ فرہاد دھرا ہے ابھی پتھر کے تلے

روک لے کوئی کہ آگے تو اندھیرا ہے بہت
طائرِ دشت پسِ شام کہاں لوٹ چلے

پھر کوئی آئے جسے ٹوٹ کے چاہا جائے
ہمیں اک عمر ہوئی ہے کفِ افسوس تلے

مہر جب تک نہ ہتھیلی سے اُگایا جائے
کارِ امروز چلے اور چلے اور چلے

کون راحت ہمیں ملتی تھی وطن میں پھر بھی
لوگ بھولے نہیں جاتے وہ بُرے ہوں کہ بھلے

ہم ہوئے زیست ہوئی دونوں برابر کے حریف
معرکے ٹھہرے مگر تیرے تبسم سے ٹلے

نقش وہ ہے کہ لکیروں سے شعاعیں پھوٹیں
عکس وہ ہے کہ جو آئینہ در آئینہ چلے

ہائے وہ روشنیِ طبع کے مارے ہوئے لوگ
کس تکلف سے زمانے ترے ہمراہ چلے

شاذ تنہائی کے صحرا کا سفر ہے درپیش
در و دیوار جو ہوتے تو لگا لیتے گلے

دھوپ بھی چاندنی ہے، سایۂ اشجار سے دیکھ
کوئی بازار سہی، چشمِ خریدار سے دیکھ

جاگتے سوتے جزیروں کے دھندلکوں میں بُلا
پھر اُسی طرح مجھے پردۂ افکار سے دیکھ

پھر سزاوار ہے تجھ کو مرے ہر عیب سے پیار
پہلے تو میرا ہنر دیدۂ اغیار سے دیکھ

دہر کیا چیز ہے محراب و کلیسا سے نہ پوچھ
دیکھنا ہو تو مری چشمِ گنہ گار سے دیکھ

میں کہ پتّھر سہی تعبیرِ صنم خانہ ہوں
تو مرا شعلۂ جاں تیشے کی جھنکار سے دیکھ

دائرے، قوسیں، خط، رنگ بیاضِ دل پر
روز اک عالمِ نو ہے تری رفتار سے دیکھ

زد میں آتے رہے تیرے شہ و فرزیں کیا کیا
اپنی جیتی ہوئی بازی کو مری ہار سے دیکھ

شاذ سورج بھی تماشائی ہوا آج کے دن
قصّۂ سایۂ دیوار ہے، دیوار سے دیکھ

شاذ تمکنت

فسانے لوگ بہت دل پذیر کہتے ہیں
وہ جھوٹ جو نہ ہی جسے جھوٹ ستیہ کہتے ہیں
خدا نہیں ہے تو کیا ہے ہمارے سینوں میں
وہ ایک کھٹک سی جسے ہم ضمیر کہتے ہیں
ہمارے دُکھ کو مریزو بھلا سا نام تو دو
ہمیں جو دُکھ ہے اُسے ناگزیر کہتے ہیں
محاورات "ذرا پر نہ جیا" ہماری طرف
غریب شہر وفا کو امیر کہتے ہیں
وہ ایک سایہ، سرِ راہ، اپنے پیکر کو
ہر ایک سے پوچھتا ہے راہ گیر کہتے ہیں
شگفتِ گل ہو کہ بارانِ اوّلیں کی مہک
پیامِ دوست بہ دستِ سفیر کہتے ہیں
وہ کب کا ڈوبا ہے لیکن ندی کے پانی پر
کھنچی ہوئی ہے ابھی تک لکیر کہتے ہیں
اُدھر ہے چاند، اِدھر رَت جگوں کی بھیڑ ہے شاذ
کرن کرن کو سوئمبر کا تیر کہتے ہیں

شاذ تمکنت

کھلے تو کیسے کھلے زادِ راہِ بے وطنی
مجھے خبر نہیں کس پیڑ کی ہے چھاؤں گھنی

رواں ہے چاند سبک بادلوں میں یوں جیسے
کہیں کہیں سے مسک جائے تنگ پیراہنی

مچی ہوی ہے تری دھوم آسمانوں میں
مگر زمیں ہے ابھی تک مقام سوئے ظنی

کدھر جھکے گی یہ میزانِ گفتگو تیری
پناہ دے مجھے اے وقفہ ہائے کم سخنی

ہمارے ساتھ تو حالات نے مذاق کیا
ہمیں تو شہر میں سونپی گئی ہے کوہ کنی

یوں ہی اٹھائے کسی سے اٹھا ہے پردۂ سنگ
کر سکتا ہے صنم ساز پہلے خود شکنی

سلونی سانولی چھب تھی کہ مرثا تھا شاذ
وہ بول چال گھریلو وہ لہجۂ دکھنی

شاذ تمکنت

ستاروں کو شبِ غم آب دیدہ چھوڑ آئے ہیں
ہم اپنا ذکر دانستہ ادھورا چھوڑ آئے ہیں

وہ پیڑوں میں گھرا نیلا دریچہ نیم وا کیوں تھا
کن افسردہ نگاہوں کا تقاضا چھوڑ آئے ہیں

نہ روکو اے وطن والو کہ دم بھر کو چلے آئے
ہم اپنی شامِ غربت کو اکیلا چھوڑ آئے ہیں

دروں بینی چشمِ معتبر کی آزمائش ہے
رُخِ مضموں پہ ہم لفظوں کا پردہ چھوڑ آئے ہیں

بیاضِ یادِ رفتہ کے ورق گم کر دیے ہم نے
صنم خانے کو یوں چہرہ بہ چہرہ چھوڑ آئے ہیں

کچھ ان سے پوچھیے کیا چیز ہے محفل کا سناٹا
جو اپنی خلوتوں کا عیشِ تنہا چھوڑ آئے ہیں

حسابِ روز و شب میں ایک لمحے کا خسارہ ہے
خدا جانے کہاں وہ ایک لمحہ چھوڑ آئے ہیں

یہی ہیں شاذ جو لے کو نہ پونہ تری خاطر
صنم آباد تھے جس میں وہ کعبہ چھوڑ آئے ہیں

شمس الرحمٰن فاروقی

سانس لیتا جگمگاتا لامکاں مارا گیا
مجھ سے وہ آندھی اٹھی شہرِ گماں مارا گیا

جم گئی پھر دھیرے دھیرے گردِ نسیاں آنکھ پر
دل میں ہنستا بولتا طفلِ تہاں مارا گیا

نرم سونا باغیوں کے پاؤں کی مٹی بنا
کونپلیں دشمن تھیں، برگِ نیم جاں مارا گیا

وہ جو کوندا ٹوٹ کر پانی میں ڈوبا میں ہی تھا
میں یہ سمجھا تھا کہ میرا آسماں مارا گیا

آندھیاں نوعمر سرکش تتلیاں سب مضمحل
قافلہ نازک تھا رہزن بے اماں مارا گیا

بوڑھی چیلیں سالہا سال ہچکیاں بھرتی رہیں
اپنا میرِ کارواں اکثر جواں مارا گیا

شمس الرحمٰن فاروقی

قدموں کے ہاتھ پاؤں کو پانی نے کھا لیا
بھاگے بہت ہی تیز پہ بارش نے جا لیا
بجلی نہ آستین پہ لہرا سکی تو کیا
ہم نے بھی لمبی ڈور سے کاغذ اڑا لیا
دریائے خوف زرد و ہوائے ملال کو
شیشے میں بند دیو نے یکساں چھپا لیا
بنجر زمینِ چشم تھی لب ریز ہو گئی
تنہا شکستہ کاسۂ سر تھا سجا لیا
اہلِ فلک کو تیر کی حاجت نہیں رہی
کی اک نگاہِ تیز پرندہ گرا لیا

شمس الرحمٰن فاروقی

آتش کی یہ زمین ہے جل جائیں گی زبانیں

چمکتیں تمیں بند دھواں اٹھ کے پھیلتا کیسے
ہوا نہ تھی تو اکیلا شرارہ کیا کرتا
زمین مردہ پڑی رات کا حقیر بدن
فروغِ دودِ سحر کا نظارہ کیا کرتا
نہ برگِ گل نہ نوا کچھ کھلا تو تر ہوتا
میں خار خار ہوس پہ گزارہ کیا کرتا
تمام لغزشِ مبہم تھی استخواں غائب
تو ایسے پاؤں کو صحرا اشارہ کیا کرتا
جکڑ کے چور کیا پنجۂ ہوا نے جسے
وہ موجِ دشتِ سزا سے کنارہ کیا کرتا

ایک میں وحشت میں ہوں سارا مکاں گردش میں ہے
مچھلیاں لے آب میں بحرِ رواں گردش میں ہے
ٹوٹتے ہیں بام و در تنہا میں ہی ثابت قدم
پاؤں پتھر چشمۂ چشمِ تپاں گردش میں ہے
بوئے منزل لے اڑی ہوش و ہوائے شامِ قرب
ہر اکائی پارہ پارہ ہر نشاں گردش میں ہے
شہر و قریہ ایک گنجِ استخوانِ سوختہ
ذرہ ذرہ ہانپتا ہے تو جہاں گردش میں ہے
پی لیا یاروں نے آخر زہرِ انصابِ ہوس
زرد مینا بے نوا سنگِ گراں گردش میں ہے

بانی

وہ دکھائی دے سب سا مگر   کچھ جدا اس کی پہچان ہے
بس کہ میں اس سے ہوں آشنا، اک ادا اس کی پہچان ہے

وہ کہ مہرِ طلسمات تھا — آنکھ تھا، ہونٹ تھا، ہاتھ تھا
دیر ساری چٹکنے کی تھی، اب نوا اس کی پہچان ہے

صاف ہے اب تو منظر بہت، آنکھ دکھلائے گی کیا سراب
پاس ہے بہتا پانی کہیں   خود صدا اس کی پہچان ہے

لو کہ اب شاخ ہلنے لگی، سبز پوشاک سِلنے لگی
لو کہ موسم بدلنے لگا۔ ۔   یہ ہوا اس کی پہچان ہے

یار ہے اپنا بانی بہت شخص ہے فطرتاً کچھ عجب
وہ زیادہ نہ ہوگا قریں، فاصلہ اس کی پہچان ہے

چندر پرکاش شاد

ابھی نہ راہِ عبور ڈھونڈو ان آئینوں میں
کہ اب بھی میرے وجود کا غم ہے منظروں میں
کبھی اُدھر سے کبھی اِدھر سے میں بھاگتا ہوں
عجیب سی سرزنش ہے جینے کی کوششوں میں
ہر آنے والا سماں ہے اک ڈوبتا ستارہ
قدم قدم پر نشیب کیسے ہیں فاصلوں میں
فصیلِ دور میں جو آنچ تھی بھیگنے لگی ہے
ہوا بھی ہم جنسِ آب ہے میری بستیوں میں
مجھے اندھیروں میں جانے کس شے کو ڈھونڈنا تھا
چراغ سے دوڑتے پھرے ہیں مری رگوں میں!
بعید شاید نہیں ہیں دن سرفرازیوں کے
تمام سمتوں کے روز و شب ہیں محاصروں میں
سبھی زمانے کٹے کٹے سے ہیں، دم بخود ہیں
کہاں کی پرچھائیں ہے صدا میں سماعتوں میں
گلی میں خنجر بکف کھڑا سوچنے لگا ہوں
کہ جیسے میں خود بھی ہوں پسِ در چھپے ہوؤں میں

چندر پرکاش شاد

ابھی بے صدائی کے حادثوں میں اُڑا اُسے
کہ جلا نہ دے کسی بعد اذاں کی ہوا اُسے
بڑی مدتوں سے وہ ناؤ سمت نوار ہے
کبھی بے دشاؤں کے پانیوں میں بہا اُسے
مرے بے اماں سے یہ روز و شب اُسے موجِ سم
مرا بے سماں سا وجود سنگ سزا اُسے
اُسے گوشے گوشے نے سر پہ اپنے بٹھا لیا
بڑی راس آئی مقابلے کی ہوا اُسے
ابھی آسمان کے غل نے اُس کو مُجرا۔ تھا
کہ کھل گئی کوئی زیرِ لب کی صدا اُسے
جو گزر رہی تھی اُسی میں وہ بھی شریک تھا
کہیں اور ڈھونڈ رہی تھی موجِ فنا اُسے
وہ ہر ایک شخص کو ہوشیار کیے رہا
کہ اُترنے والی بلاؤں کا تھا پتا اُسے
اُسے ہر فصیل سلامتی کا نشان تھی
مرے ساتھ رہ کے بھی کوئی خوف تھا اُسے

ہزار ہمت مرا امتحاں بھی ہوتا رہا
میں جز و جاں بھی رہا بے نشاں بھی ہوتا رہا
ہر ایک پل کوئی چٹان سی اترتی رہی
قدم قدم کوئی دریا رواں بھی ہوتا رہا
وہ بے شناس، کناروں پہ ڈھونڈتا تھا فقط
میں تھا وہ سانحہ جو درمیاں بھی ہوتا رہا
وہ کیا گپھائیں تھیں، کیا دھند کی ساخت تھی
میں روشنی تھا، مگر بے نشاں بھی ہوتا رہا
وہ راستے کہ اثبات جن پہ اُگتے رہے
انھیں دشاؤں میں نقصانِ جاں بھی ہوتا رہا
دلوں میں ڈر بھی تھا، بے منزلی کی لذّت بھی
سفر بھی ہوتا رہا اور مکاں بھی ہوتا رہا
اک آسمان سرِ بام برف بن کے گرا
اور اک بدن کہ گلی میں دھواں بھی ہوتا رہا
جنم جنم کی سمادھی مری سرشت میں تھی
مگر میں شاملِ آوارگاں بھی ہوتا رہا

مرغوب حسن

کس درجہ پیچ و تاب تماشا سفر میں تھا
پھر بھی گریز خاک مری رہ گزر میں تھا

نکلا ہے دھل کے آگ سے موسم کے روبرو
وہ منظرِ سیاہ جو قیدِ شرر میں تھا

ڈوبے تمام عکس سرِ ساحلِ نگاہ
آنکھوں کا اعتبار بھی خوفِ خطر میں تھا

مصروفِ راز تھے سبھی منظر مرے خلاف
پھیلا ہوا سکوت عجب بحر و بر میں تھا

اٹھی تھی موجِ زہر کوئی بوئے لمس میں
سارا بدن اسی کے زیرِ اثر میں تھا

ممتاز راشد

سکوں ملا ہے مگر اضطراب جیسا ہے
ترے بدن کا فسوں بھی شراب جیسا ہے
نہ کوئی پیڑ نہ سایہ نہ آبجوں کا گماں
یہ جستجو کا سفر بھی عذاب جیسا ہے
چھپے وہ لاکھ مگر ضبطِ غم کی تحریریں
نہ چھپ سکیں گی کہ چہرہ کتاب جیسا ہے
ملے گا پاس سے کچھ بھی نہ خاک و خوں کے سوا
پلٹ چلیں کہ یہ منظر سراب جیسا ہے
پکارتا ہے کسے وقت کے سمندر سے
گزر گیا ہے جو لمحہ حباب جیسا ہے
وہ سامنے ہے مگر اس کو چھو نہیں سکتا
میں پوجتا ہوں وہ پیکر جو خواب جیسا ہے
سلگ رہے ہو یوں ہی غم کی دھوپ سے راشد
وہ ہاتھ چوم کے دیکھو گلاب جیسا ہے

قہر ویرانی کا کچھ ایسا پڑا
سب کے دروازوں پہ ہے تالا پڑا
روشنی احساس کی مدھم نہ تھی
رنگ پھر چہرے کا کیوں پھیکا پڑا
عمر بھر دیتے رہے سانسوں کا سود
زیست کا سودا بہت مہنگا پڑا
زرد ہو کر شاخ سے ٹوٹا ہوں جب
دھوپ میں ہر سو مرا سایہ پڑا
یوں نہ پھر دیکھو گے سورج کا زوال
شام سے پہلے مجھے ڈھلنا پڑا
تجھ کو سائے کا تجسس اور میں
ہوں سلگتی دھوپ میں بکھرا پڑا
تنگ تھی ہم پر زمیں کچھ اس طرح
چند دیواروں کو گھر کہنا پڑا

ممتاز راشد

پھر نہ ہو جُرأت سوال ہمیں
زندگی اس طرح نہ ٹال ہمیں
سخت تھیں خواہشوں کی دیواریں
تنگ تھا دامنِ خیال ہمیں
ریزہ ریزہ کیا خود اپنا وجود
اس ہُنر میں رہا کمال ہمیں
تھا دل و جاں میں ایسا سنّاٹا
ہر صدا کر گئی نڈھال ہمیں
دیکھیے پھول کی طرح ہم کو
سوچیے زخم کی مثال ہمیں
جسم کی حد سے بھی گزر آئے
اب نہ ہوگا کوئی زوال ہمیں
کھو نہ جائیں کہیں اندھیروں میں
روشنی! روشنی! سنبھال ہمیں

سورج ڈھلا نہ شکل کوئی آشنا ملی
صدیوں سے چل رہا ہوں یہ کیسی سزا ملی
کچھ اس طرح سے تنگ ہوا وقت کا حصار
دن کی فصیل رات کے دریا سے جا ملی
پیڑوں کے سائبان تھے پیاسی زمین پر
نکلے جو جنگلوں سے برستی گھٹا ملی
اُترا اداود شہر میں جب بھی سکوتِ شب
گلیوں میں گونجتی ہوئی اپنی صدا ملی
راہوں پہ نقش تھا کسی پرچھائیں کا سفر
اک روشنی سی بکھری ہوئی جا بجا ملی
مٹی کے مول بک گئے لمحات کے گہر
تجھ سے بچھڑ کے عمر کی دولت بھی کیا ملی
راشد لبوں میں ہے کسی رخسار کی مہک
وہ پھول کھل اُٹھا جسے میری دعا ملی

فضائیں نم تھیں نہ تپاں تھا ہوا میں فسوں بہت
نئی رتوں کی یہ آمد تھی بدشگون بہت

نشیلے قرب میں بہہ جائیں صورتِ خاشاک
چڑھا ہوا ہے وہ دریائے بے سکون بہت

نہ جانے کس کا بگولوں میں گھر کے قتل ہوا
کہ رات وحشی ہواؤں میں تھا جنوں بہت

گیا تھا تو تو پڑوسی کو چھوڑنے سرِ شب
ٹپک رہا ہے تری آستیں سے خوں بہت

نہ اتنا اپنا تعاقب کرو کہ گر جاؤ
یہ خواہشوں کی عمارت ہے بے ستون بہت

چلو کہ سارے سرابوں کو غرقِ ریگ کریں
ہوئے ہیں ان کے لیے سورجوں کے خون بہت

غنی نہیں ہیں برہنہ ہوس کے سوداگر
ٹٹولتے ہیں کہ کس بھیڑ میں ہے اون بہت

•

منظر ہوئے ڈراؤنے سب آس پاس کے
لرزاں غبارِ شب میں ہیں پتّے ہراس کے

پیپل ابد کا پھیلا ہوا سا چہار سمت
ابلیس گھات گھات اک آدم کی باس کے

آنکھیں نکالے دانتوں پہ زہراب کو چڑھائے
اک زرد چپ سے مسخ سے پیکر قیاس کے

پردوں کی سرسراہٹیں چہروں میں ڈھل گئیں
پتھر چٹخ رہے ہیں فصیلِ حواس کے

پتّوں کی طرح گرتے ہوئے کھڑکیوں سے ہاتھ
بے بس مدافعت زدہ رستے نکاس کے

اک دشت زاد خوف سا لفظوں کی روح میں
سب اقتباس ایک کتابِ ہراس کے

وہم و گماں کے دائمی سرطان ڈنک اٹھائے
کاٹنے ہیں آر پار سے زہریلی پیاس کے

•

غلام مرتضیٰ راہی

ابتدا آگ، انتہا پانی
آخری موڑ پر ملا پانی

کیا ہوا میری ذات کا صحرا
جھلملاتا ہے جابجا پانی

کون گہرائیوں میں جائے گا
خاک میں جذب ہو گیا پانی

اک ذرا ڈھیل دی کناروں نے
پھر دبائے نہیں دبا پانی

دیکھتے رہ گئے ندی نالے
راستے میں کہاں رکا پانی

آئینے کی طرح چمکتا تھا
پاؤں کے نیچے آ گیا پانی

چوٹیوں کی طرح اٹھے بادل
پتھروں کی طرح گرا پانی

برق، تاریک ذہن میں چمکی
مدتوں میں کہیں کھلا پانی

ہر طرف ہو رہی تھی چیخ پکار
آنکھ ملتا ہوا اٹھا پانی

خاک سی پڑ گئی امیدوں پر
کھینچ کر لے گئی ہوا پانی

آسماں پر دماغ تھا اس کا
سر سے اونچا نہ ہو سکا پانی

دور پھینکا گیا تھا لاکے مگر
پھر سمندر سے جا ملا پانی

دھیرے دھیرے سلگ رہی ہے گھر گھر آگ
دھواں نکلتے ہی بدلے گی تیور آگ

کیسے آنکھوں کو ٹھنڈک پہنچاؤں میں
لگی ہوئی ہے منظر تا بس منظر آگ

دھیمی دھیمی آنچ میں کٹ جائے گی رات
آسمان پر پھیلائے ہے چادر آگ

ناپ رہے ہیں سورج کی دُوری کو سب
ٹپک رہی ہے گر سوا نیزے پر آگ

پینٹ باہر آئیں تو معلوم ہوا
بھڑک رہی تھی کب سے اندر اندر آگ

کھلی ہوا میں چھوڑ کے ہم نے دیکھ لیا
دُور دُور تک پھیل گئی مُٹھی بھر آگ

سائبان کے نیچے بیٹھا ہوں، پھر بھی
برس رہی ہو جیسے میرے سر پر آگ

راہِ طلب میں ہوش نہیں ہے سائے کا
دہک رہی ہے سب کے نیچے اُوپر آگ

بن کے بھاپ اڑا جاتا ہے پانی سب
کون بُجھانے جائے ساگر ساگر آگ

تاک رہی ہے اونچے اونچے محلوں کو
دبی ہوئی بیٹھی ہے پتھر پتھر آگ

غلام مرتضیٰ راہی

ہوئی ابتدا انتہا خاک میں
سرے سے سرا مل گیا خاک میں

نہ دیکھا گیا منزلوں کی طرف
پڑا رہ گیا نقشِ پا خاک میں

عجب کیا نکل آئے صورت کوئی
ملا آگ، پانی، ہوا خاک میں

مجھے کچھ سجھائی تو دیتا نہیں
کروں کیا ترا سامنا خاک میں

کہا اُس نے چاروں طرف دیکھ کر
سُنا ہم نے سب ماجرا خاک میں

کہاں جائے گی رنگ و بو کے لیے
ملا دے ہیں جا بجا خاک میں

کھلی آنکھ تو سب نظر آ گیا
مرا کچھ نہ بگڑا بنا خاک میں

تمہاری طرف آ رہا ہے کوئی
لگائے رہو آسرا خاک میں

ہُوا چل گئی تو بڑی دور سے
دکھائی دیا راستہ خاک میں

چلے آئے سب آنکھ ملتے ہوئے
دھرا رہ گیا آئینہ خاک میں

تلاش و تجسس میں اُلجھے رہے
ملا ایک سے دوسرا خاک میں

خبر لوگ لے آئے پاتال کی
بتاؤ کہ اب کیا رہا خاک میں

غلام مرتضیٰ راہی

میری سانسوں میں پل رہی ہے ہوا
سادھ کر دم نکل رہی تھی ہوا

پہلے سب سے بٹ ریت کے ملی
اور اب رخ بدل رہی ہے ہوا

آنکھ میں دھول جھونک کے دیکھو
رک گئی ہے کہ چل رہی ہے ہوا

ایسی لو دھوپ میں چلی آئی
آگ کی طرح جل رہی ہے ہوا

دیر سے توڑتی بناتی ہے
بلبلوں سے بہل رہی ہے ہوا

چھتریوں کو اتار کر رکھ لو
خاروخس پر مچل رہی ہے ہوا

کیسی دیوانگی سوار ہوئی
خاک چہرے پہ مل رہی ہے ہوا

کھا گئی بھاگ دوڑ میں ٹھوکر
دھیرے دھیرے سنبھل رہی ہے ہوا

کائی کی طرح پھٹ گئے بادل
دھوپ نکلی تو کھل رہی ہے ہوا

گرد ہی گرد ہے فضاؤں میں
ہر طرف پھول پھل رہی ہے ہوا

آنکھ کھلتی نہیں تو لگتا ہے
کچھ نہ کچھ لے کے ٹل رہی ہے ہوا

صادق

سرنگوں میں بارود بھرتے رہے
نئے رستوں کے طلب گار ہم
پرانی عمارت تو کمزور تھی ؟
اسے کیوں نہ کر پائے مسمار ہم
پریشان ہیں کانچ کی کشتیاں
سمندر کریں کس طرح پار ہم
نہ چھپنے کو آکاش ہی پا سکے
گرا کر سمندر کی دیوار ہم
جو آکار ٹوٹا ہمارا تو پھر
کہیں ہو نہ جائیں نراکار ہم

کُھلی یوں نہ چھوڑو مری لاش تم
اُڑھا دو اسے بڑھ کے آکاش تم
جو ہے بند اس انس کے غار میں
نہ کر پاؤ گے راز وہ فاش تم
بدن میں کئی زلزلے دوڑتے
مرے ساتھ آتے ادھر کاش تم
دبی ہے مرے قلب میں روشنی
جو کر پاؤ کر دو مرا ناش تم
رہیں جو بھی کرنا تھا ہم کر چلے
رہو بھوگتے اس کی پاداش تم

اگرچہ نہیں میرا ہمزاد وہ
مگر مجھ کو لگتا ہے برباد وہ
جلا کر مکاں خوب روتا رہا
سڑک اوڑھ کر ہو گیا شاد وہ
پہنچتے ہی منزل پہ جل جائے گا
ہوا گر طلسموں سے آزاد وہ
ہر آدھار کو توڑ کر کیا ملا
رہا عمر بھر خود ہی برباد وہ
نہیں خوب اس شخص کو بھولنا
ترے واسطے بن گیا کھاد وہ

ناصر حسین خاں

سوچیں تو کہاں اپنے مقدر میں ستارے
ڈھونڈیں تو ملیں رات کے تیور میں ستارے

کی ختم بس اک آن میں صدیوں کی مسافت
پر ٹوٹ گئے آکے مرے گھر میں ستارے

یہ جسم پہ جلتے ہوئے زخموں کے نشاں ہیں
یا چھوڑ گئی شب مرے بستر میں ستارے

ہے کون جو گاتا ہے مرے دہر کی لے پر
یہ کس نے جڑے رات کی چادر میں ستارے

دھندلا سا لگا ہوں میں کسی رات کا پرتو
بجھتے ہوئے کچھ یاد کے دفتر میں ستارے

دن نکلا تو سورج میں ڈھلا تیرا سراپا
رات آئی تو چمکے ترے پیکر میں ستارے

ہم جن کے پرستار تھے اک عمر سے ناصر
اوجھل ہوئے آنکھوں سے وہ دم بھر میں ستارے

ایسا نہ ہو کہ تشنگیِ جاں کا گلہ بھی ہو
شاید حریمِ دل میں وہ جلوہ نما بھی ہو

ہر انتہا کے بعد ہو اک ابتدا کی بات
ہر ساعتِ دوام اسیرِ فنا بھی ہو

کیا چھپ کے بیٹھ جائیں کہیں کھاوِ شام میں
دستِ سحر سے تیرِ ضیا گر چلا بھی ہو

لکھیں تو ہم شکستنِ دیوارِ جاں کا حال
لیکن تجھے وہ لائقِ صد اعتنا بھی ہو

یوں رہ گزارِ دل میں ہیں کچھ نقش جا بجا
جیسے وہ اِس نواح میں آیا گیا بھی ہو

ناصر حسین خاں

پر بہ پرواز نہ موضوعِ حکایت سمجھے
طائرِ جاں کو وہ لفظوں کی رعایت سمجھے
تھی وہ اک حسنِ گراں باریِ وحدت کی جھلک
لوگ جس کو ترے لہجے کی رعونت سمجھے
کوئی سمجھائے گا کیسے صفتِ سنگ اسے
جو گلِ تر کو ہی دمسازیِ فطرت سمجھے
مثلِ خاشاک رہے ہمسفرِ موجِ رواں
ہم گمرہِ مسلسل کو غنیمت سمجھے
قصۂ عہدِ گزشتہ ہے کسے یاد مگر
ایک لمحہ تھا جسے زیست کی فرصت سمجھے

ایک دن سارا جہاں برسرِ پیکار ہوا
پھر بھی میں تجھ کو بھلانے پہ نہ تیار ہوا
جب متا چاند کبھی جھک کے تری لوحِ جبیں
حادثہ ایسا زمانے میں نہ زنہار ہوا
ناز تھا یوں تجھے خاموشیِ لب پر اپنی
ایک الزامِ حیا باعثِ تکرار ہوا
ہم تو خود خاک سے تھے اور خاک کا سرمایہ بنے
نام تیرا ہی مگر چشمِ فسوں کار ہوا
سحر انگیز ہے یوں تیرے لبوں کی جنبش
حرفِ سادہ نہ ہوا طالعِ بیدار ہوا
جس سے بچنے کے لیے ہم نے بجھائے تھے چراغ
دل اسی رنجِ سرِ شام سے دوچار ہوا
دھوپ جب سایہ بنی ہم کو خدا یاد آیا
کام اچھا تھا یہ منتِ کشِ دیوار ہوا

سید احمد میم

جب کبھی زخم کڑی دھوپ کا ہنسا ہوگا
یاد کرکے وہ گھنی رات کو رویا ہوگا

سر پہ آجائے گا سورج تو مرا کیا ہوگا
میرا سایہ تو مرے پاؤں سے لپٹا ہوگا

صبح کے وقت یہ مٹی کی سہانی خوشبو
رات بھٹکا ہوا بادل کوئی برسا ہوگا

اس کے شکوؤں سے ہی پھر لگ سی صورت آئی
پچھلی تصویر کو تالاب میں پھینکا ہوگا

لہر بھی سی فضاؤں میں جو ابھری ڈوبی
خشک پتا کوئی اس شاخ سے ٹوٹا ہوگا

اب اسے ڈھونڈنے جاؤ گے کہاں تک آخر
تم جسے آدمی کہتے ہو چھلاوا ہوگا

سانپ، ندی، کبھی بے چین سمندر آئے
رات خوابوں میں یہ بکھرے ہوئے منظر آئے

پھول، تتلی، رم بو، قوسِ قزح، رنگِ شفق
اس کو سوچا تو کئی رنگ کے پیکر آئے

لمحہ لمحہ یہ سسکتی ہوئی برسات کی شام
پھول سا کوئی بدن جیسے چرا کر آئے

جیٹھ کی دھوپ میں برگد کی بلاتی چھاؤں
یاد گاؤں کی وہ تصویر برابر آئے

ہم تو نکلے ہیں یہی سوچ کے گھر سے اپنے
مرحلہ سخت ہے اب پھول کہ پتھر آئے

دیکھتے ہی جیسے اندر سے پگھل جائیں لوگ
ہم تو اس آگ میں بھی ہاتھ جلا کر آئے

کبھی اس نے کبھی منزل نے صدا دی مجھ کو
مرحلے سخت مری راہ میں اکثر آئے

جاوید نبیل

کس کو فرصت کہ اٹھالائے وہ پتھر سارے
خواب صحرا میں چلے آئے ہیں ڈر کر سارے

رات ترتیب سے کھوجیں کہ گنوا دیں خود کو
شہر میں بند ہیں آنکھوں کے مقدر سارے

دھوپ دہلیز سے لوٹے گی دعائیں لے کر
بند کھڑکی کو صدا دیں گے سمندر سارے

بھول کر لمس کی گلیوں میں چلے تھے شاید
چھوٹ جاتے ہیں مری قید سے منظر سارے

ریت میں ڈوب گئے ہیں وہ خیالی چہرے
میری آواز کو آسیب سمجھ کر سارے

وہ خواب رنگ ہوئے آہٹ تحریر سے پھر
گلی میں دھوپ اگی رات کے شجر سے پھر

جزیرے ڈوب گئے رات کے سمندر میں
زمین بھول گئی بادلوں کے ڈر سے پھر

خدا نے روک لیا سانحہ زمانے پر
وہ آنکھ بند ہوئی نیند کے اثر سے پھر

چلے تھے لوگ ہواؤں سے دوستی کرنے
گھروں کو لوٹ گئے بے سبب سفر سے پھر

کواڑ بند رکھو کھڑکیوں کو سمجھا دو
دعا کو ہاتھ اٹھاؤ کہ آگ برسے پھر

نقی علی خاں ثاقب

نہ کوئی دردِ شفق گوں نہ زخمِ مہتابی
تمام عالمِ امکاں غبارِ شب تابی

نظر نظر میں فروزاں ہے تیرگی کا لہو
نفس نفس میں چراغوں کا رقصِ سیمابی

صلیبِ زخم سے پھوٹی ہے سرخوشی کی کرن
فسونِ گُل نہیں رنگینیِ سحر تابی

ازل سے چشمِ جنوں محوِ خوابِ مستی ہے
تمام ہوش و خرد ہیں خمارِ بے خوابی

طلسمِ خوابِ تمنا نے کر دیا یکساں
وہ تشنگی کا ہو صحرا کہ سیلِ شادابی

شعور بن کے دھڑکتی ہے ذہنِ گیتی میں
مرے خیال کی ہر خستگی و بے تابی

سکوتِ شب میں ستاروں کا گونجتا سنگیت
[illegible]

نقی علی خاں ثاقب

یہ سانحہ تھا، ملاقات اور باقی ہے
ٹھہر بھی جاؤ کہ کچھ رات اور باقی ہے

فسانۂ شبِ ہستی تو کہہ چکے لیکن
یہ رنج ہے کہ کوئی بات اور باقی ہے

اسی امید میں لو دے رہی شمعِ حیات
سلگ بھی جائے تو برسات اور باقی ہے

فنا کے نام پہ لبیک کہہ چکے ورنہ
وجودِ کشمکشِ ذات اور باقی ہے

تو مجھ کو بھول بھی جا یہ مگر خیال رہے
کہ کچھ دنوں تو ترا ساتھ اور باقی ہے

محمد منظور احمد

وہ شخص جب بھی ملے ہم سے آ کے رستے میں
ہمیں تو ہو گی خوشی اس کو پا کے رستے میں

حضورِ حسن بھی سرگوشیاں سی ہیں اس کی
نہیں ہے کوئی رکاوٹ صبا کے رستے میں

کبھی تو یادِ کسی دل میں چٹکیاں لے گی
کبھی تو پھول کھلیں گے وفا کے رستے میں

یہ کیسا شوق ہے منزل کی سمت بڑھنے کا
خود اپنے ہاتھ سے کانٹے بچھا کے رستے میں

یہ غنچے کس کے لیے سینہ چاک کرتے ہیں
یہ گل شگفتہ ہوئے کیوں صبا کے رستے میں

وہ دن بھی عید سے کچھ کم نہیں تھے اے منظور
جب ان کا ساتھ رہا تھا وفا کے رستے میں

زبیر رضوی

شفق صفات جو پیکر دکھائی دیتا ہے
ہر اک نگاہ کا محور دکھائی دیتا ہے

ادھر کھلی کوئی کھڑکی نہ کوئی دروازہ
جہاں سے آگ کا منظر دکھائی دیتا ہے

کٹے تو کیسے یہ اندھی رفاقتوں کا سفر
نہ کوئی چہرہ نہ منظر دکھائی دیتا ہے

یہ تجربہ بھی عجب ہے فریب کھانے کا
سراب دشت سمندر دکھائی دیتا ہے

نظر نہ آئے تو سو وہم دل میں آتے ہیں
وہ ایک شخص جو اکثر دکھائی دیتا ہے

پڑے ہیں بند سبھی زینے ان چھتوں کے زبیر
جہاں جہاں سے ترا گھر دکھائی دیتا ہے

بیر رضوی

بھولی بسری ہوئی یادوں میں کسک ہے کتنی
ڈوبتی شام کے اطراف چمک ہے کتنی

منظرِ گل تو بس اک پل کے لیے ٹھہرا تھا
آتی جاتی ہوئی سانسوں میں مہک ہے کتنی

گر کے ٹوٹا نہیں شاید وہ کسی پتھر پر
اس کی آواز میں پائندہ کھنک ہے کتنی

جاتے موسم نے جنھیں چھوڑ دیا ہے تنہا
مجھ میں اُن ٹوٹتے پتّوں کی جھلک ہے کتنی

اپنی ہر بات میں وہ بھی ہے حسینوں جیسا
اس سراپے میں مگر نوک پلک ہے کتنی

آزاد گلاٹی

اک بار تو بھی کرب کے صحرا سے گزر جا
آ — اور مری ذات کے ساگر میں اتر جا
ممکن جو نہیں گل کی طرح کھل کے نکھرنا
تو میری طرح ریت کے ذرّوں سا، بکھر جا
اے دل میں سلگتی ہوئی یادوں کے الاؤ
تو میرا مقدّر ہے تو ماتھے پہ نکھر جا
کھل کر کسی چہرے کو کبھی غور سے دیکھوں
لہجوں میں تکلف! مری آنکھوں سے اتر جا
پھر دیکھ رہا ہوں کسی آواز کا سایا
چپ چاپ سلگتے ہوئے اے وقت ٹھہر جا
جذبات سے بوجھل ہے تو گھنگھور گھٹا سی
میں ریت کا دریا مجھے سیراب تو کر جا
چھا جاتا ہے تصوّر میں کسی یار کا چہرہ
اے زہرِ حقیقت! مری رگ رگ میں اتر جا
گزرے ہوئے لمحات کی خاموش صدائیں
آزاد! تعاقب میں رہیں گی تو جدھر جا

حامدی کاشمیری

ہر زمیں میں ہیں بھٹکتے دشت خوابوں کی طرح
جسم میں رہتا ہوں میں خانہ خرابوں کی طرح
کھو گئے صدیاں ہوئیں آندھی میں منزل تشنگاں
کون صحرا میں بھٹکتے ہیں سرابوں کی طرح
اپنی اپنی قبروں میں اترے، کوئی چارہ نہ تھا
ہو گئے تھے خود پہ وہ نازل عذابوں کی طرح
ہاتھ آ پہنچے نہ تھے تخلیق کے گل سڑ گئے
ہم ہیں تہہ خانوں میں ناخواندہ کتابوں کی طرح
میری شہ رگ میں اتر آیا فضا کا یہ تناؤ
کھنچ گئی ہے جسم کی رگ رگ طنابوں کی طرح
میرے خوں کا قطرہ قطرہ پی چکے کالے سوال
اب کھلا کم بخت تھے سادہ جوابوں کی طرح
اب یہ حالت ہے مرے ملنے سے ہو جاتی ہے شام
ہر بنِ مو شعلہ وش تھا آفتابوں کی طرح

سعادت نظیر

جب تک کسی کے حُسن کی جلوہ گری نہ تھی
دُنیائے عتاب و گل میں کوئی بات ہی نہ تھی

شامِ فراق اتنا اندھیروں کا تھا ہجوم
جلتے ہوئے چراغ میں بھی روشنی نہ تھی

یہ کیا ہوا کہ آج وہ تیور نہیں رہے
کل تک مزاجِ حُسن میں یہ سادگی نہ تھی

میری طرف چھلکتے ہوئے جام آ گئے
جب مجھ کو کوئی آرزوئے میکشی نہ تھی

وہ آج اپنے شہر میں انجان سے ملے
کل میری شکل جن کے لیے اجنبی نہ تھی

تھی ایسی بات ہی کہ قدم میرے رُک گئے
ورنہ کچھ اتنی دُور تو اُن کی گلی نہ تھی

اک لمحۂ سکوں کے لیے دل ترس گیا
گو اُن کے التفات میں کچھ بھی کمی نہ تھی

کیفِ حیات، عالمِ مستی، سرورِ شوق
تجھ میں یہ بات اے دلِ غمگیں کبھی نہ تھی

ہر چیز جیسے جلوہ طرازِ بہار تھی
جب تک مری اُمید کی دنیا لُٹی نہ تھی

اُس بزمِ دل فروز کی کیا کہیئے اے نظیر
جس کی فضا میں روشنی تھی، تیرگی نہ تھی

سعادت نظیر

خود بخود دیدہ و دل میں جو سمایا جائے
ہائے اس شخص کو کس طرح بھلایا جائے

کم سے کم اُن کو تصوّر میں بلایا جائے
"ربطِ پرکیف" کسی طرح بڑھایا جائے

ایک اک ذرّے کو آئینہ بنایا جائے
جلوۂ حسنِ نظر اُن کو دکھایا جائے

بات جب ہے کہ نہ گزرے دلِ نازک پہ گراں
شوق سے حالِ شبِ ہجر سُنایا جائے

وہ دا انجم ہیں کہیں اور کہیں لالہ و گُل
دامنِ شوق کو کس کس سے بچایا جائے

کیسی پابندیِ زنداں کہ ہے فطرت آزاد
خونِ دل سے چمنِ تازہ بنایا جائے

شیوۂ ضبط کا اے دوست تقاضا ہے یہی
دل کا ہر راز خود اُن سے بھی چھپایا جائے

اُن کی محفل میں اگر رسم زباں بندی ہے
قصّۂ شوق نگاہوں سے سُنایا جائے

کم نہ تھا دل کے لیے عشق کا غم ہی یا رب!
اور اس پر غمِ دوراں بھی اٹھایا جائے!

سایۂ برق میں اے جوشِ مذاقِ تعمیر
آشیاں رونقِ گلستاں میں بنایا جائے

ہونے پائے نہ کہیں زندگی بے کیف نظیر
ایک ہنگامۂ خاموش "بپا" کیا جائے

خالق شفق

دھوپ نکلی، دن بھی گزرا، شام سر پہ آ گئی
پھولوں کی نکہت پہ کیسی اداسی چھا گئی
سر پھری پاگل ہوا کیا کان میں سمجھا گئی
پختہ رہ کو چھوڑ وہ پگڈنڈیوں پر آ گئی
جسم کے ریزوں کے ٹکڑے ہونے لگے تو شک ہوا
کھڑکیوں کو کھولا تو دیکھا کہ سردی آ گئی
گر گیا کل شاخ سے وہ ایک برگ سبز بھی
ایک مدت کی تھکن کو نیند جیسے آ گئی
جگنوؤں کے قافلوں کی ہمرہی کی بات کیا
شام سے پہلے ہی اپنی راہ جب بھلا گئی
جا بجا میرے بدن میں آبلے سے پڑ گئے
بوند پہلی بارشوں کی اس طرح نہلا گئی
صبح سے ایسے ہی کہرا سا تھا موسم شفق
سرمئی ساری وہ پہنے چھت کے اوپر آ گئی

سامنے کی میز پر چپ چاپ وہ بیٹھی رہی
برف دھیرے دھیرے تہہ میں پانی کی گھلتی رہی
کیا پتہ اس کو کہاں تک سبز مٹی ہو گئی
وہ تو اک میدانی ندی کی طرح بہتی رہی
آخری زینہ بھی طے کرنے کو اس کے جسم کا
سانس میری خواہشوں کی سیڑھیاں چڑھتی رہی
دشت میں سورج کے ہم تو ویسے ہی جلتے رہے
جلنے وہ کیا شے تھی اپنے سر پہ جو جھیلی رہی
میں تو خود ڈوبا جزیرہ تھا مجھے کیا علم تھا
سیل میں اطراف کی کب تک زمیں ڈوبی رہی
کان میں شبنم کے جانے کہہ دیا کیا رات نے
رات بھر شبنم لپٹ کے پتوں سے روتی رہی
آج اس پہ خون کے کچھ دھبے سے پائے گئے
ایک مدت تک شفق جو رہ گزر سونی رہی

انیس اشفاق

•

تیشے چمکا کے شہرِ مظالم میں خود ضبط و بے چارگی کی طرف بڑھ گئے
ضرب اپنے ضمیروں پہ سہتے ہوئے سرحدِ خامشی کی طرف بڑھ گئے

میرے افکار کے شہہ پروں کی ہوا میری پرواز کو تیز تر کر گئی
جن کے شہہ پر سمٹتے رہے وہ مگر منجمد بے حسی کی طرف بڑھ گئے

سارے اقوال کے آئینے توڑ کر دیر تک زخمی ہاتھوں کو دیکھا کیے
اور جب ان سے بہہ کر لہو تھم گیا ہم نئی زندگی کی طرف بڑھ گئے

اپنے افکار کی روشنی لے کے جو اپنے فردا کی تاریکیوں میں رہے
مضطرب لوگ تھے چپ نہیں رہ سکے قتل و غارت گری کی طرف بڑھ گئے

مقتلوں کی زمینوں پہ دیکھا تو کیا چند لاشیں لہو کا بس اِک دائرہ
اور پھر دائروں سے جو سورج چلے رقصِ تیرہ شبی کی طرف بڑھ گئے

صلاح الدین نیّر

دوستی کی کشمکش میں ذہن ہے الجھا ہوا
شیشۂ دل ہے کسی پتھر سے ٹکرایا ہوا
دوستو! لہجہ و بیرتو رہنے دو پلکوں میں نمی
چھوڑ آیا ہوں میں اپنا آشیاں جلتا ہوا!
ظلم کی تاریخ دہرانے لگا ہے آج بھی
کون ہے یہ آہنی زنجیر سے لپٹا ہوا
روشنی آنکھوں کی دھوکہ ہی سہی پردہ رہی
آپ کی کم آگہی سے ہر کو بھی دھوکہ ہوا
کب تلک آخر ابھریں گے ترے نقشِ قدم
اک مسافر کب تلک پھرتا رہے بھٹکا ہوا
گردشِ حالات کا غم ہی نہیں تنہا شکار
ایک نشتر میرے سینے میں بھی ہے اترا ہوا
کاش مل جاتی تبسم ہی کی اک ہلکی کرن
ہے شبِ غم کا اندھیرا دور تک پھیلا ہوا
اُن کی کم آمیز نظروں سے گو کچھ بھی نہیں
میں بھری محفل میں نیّر! اور بھی تنہا ہوا

تم کو نفس نفس میں مسرت کی ہے تلاش
لیکن مری حیات کے نغمے ہیں دل خراش
کس دشمنِ وفا کی نگاہیں بہک گئیں
سہوِ نظر سے ہو گیا برسوں کا راز فاش
اس سوچ میں ہوں کس کی پرستش کو دل بڑھے
پتھر کے دل میں بیٹھ گیا ہے صنم تراش
راس آگئیں حیات کو ایذا پسندیاں
بھرتے ہیں دل کے زخم تو بڑھتی ہے پھر خراش
کتنے جتن سے جوڑے تھے ٹکڑے حیات کے
اک حادثے نے کر دیا اُن کو بھی پاش پاش
مضرابِ چشمِ دوست نے چھیڑا نہ ہو کہیں
تارِ رباب دل میں ابھی تک ہے ارتعاش
اس روشنی کے دور میں یہ آج کا سماج
تہذیبِ نو کے دوش پہ ہے ایک زندہ لاش
یوں آبروئے عشق نہ ہوتی گلی گلی
تھوڑا سہارا دیتے اگر تم ہی مجھ کو کاش
سب کو کہاں نصیب ہے منتِ انشاطِ غم
اک میں ہی ہوں کہ رہتی ہے غم کو مری تلاش

عبداللہ کمال

ریزہ ریزہ مرا تانوں میں اڑاتا جائے
کوئی بنجارہ مجھے راہ پہ گاتا جائے

سر تو کیا، سارا بدن خون میں تر ہے اس کا
دو بدو تیغِ نفس سے کوئی لڑتا جائے

ہاں، وہ شہزادہ اسی طرح۔ اسی طرح لڑے
قصہ گو اور بھی کچھ دور یہ قصہ جائے

کب تلک بچتا رہوں موجۂ خوں سے آخر
اس سمندر کو بھی اک بار کھنگالا جائے

آنچ ایسی، کہ پگھلتا سا لگے سارا وجود
جسم ایسا، کہ رگِ جاں میں اترتا جائے

ہر نیا شہر، نئے چہروں میں باندھے مجھ کو
ہر نیا چہرہ، نئے زخم لگاتا جائے

چھپ کے بیٹھا ہے مری گھات میں شاید کوئی
پیڑ پہ ایک پرندہ ہے، وہ سہما جائے

کاش میں توڑ سکوں اس سے تعلق بھی کمال
گو، ہر اک رشتہ اب اس شہر سے ٹوٹا جائے

ایک طوفان کہیں موجِ ہوا میں گم ہے
شب کا سناٹا ابھی سیلِ صدا میں گم ہے

کون پہنچائے مرے شہرِ سماعت میں اسے
میری آواز رہِ صوت و صدا میں گم ہے

دن، کہ بکھرا تھا خذف ریزوں سا میرے آگے
اور شب، تذکرۂ ہوش ربا میں گم ہے

کب تلک کرتا رہوں میں کسی موج کا طواف
کون سیارہ مری خاکِ نوا میں گم ہے

وسعتِ ارض و فلک گم تھی پروں میں جس کے
وہ پرندہ کہیں گردابِ فضا میں گم ہے

کل تلک جس کے اشاروں پہ تھا موسم کا مزاج
آج وہ دستِ ہنر شہرِ دعا میں گم ہے

عبداللہ کمال

پگھلتا عکس ہوں اب کر لے تو شکار مجھے
کسی بھی شیشۂ صد رنگ میں اتار مجھے

نشانِ شکر ہوں یا شکست خوردہ سہی
بکھرتے لفظوں کے نیزے سے مت اُبھار مجھے

وہ سلسلہ ہوں سفر کا کہ مٹ گئے ہیں نقوش
تو حرف حرف میں اک بار پھر اُبھار مجھے

دکھا کے جاگتی آنکھوں کو اک جھلک اپنی
کیے ہے گرمِ سفر کوئی خواب زار مجھے

سلگتی ریت پہ برسے ہیں پھر کئی چہرے
نہ ڈھک لے پھر سے کہیں درد کا غبار مجھے

نہ کوئی سمت ہے اس کی نہ کوئی منزل ہے
یہ بحر آج بھی لگتا ہے بے کنار مجھے

پگھلتا رہتا ہے شعلہ سا مجھ میں ہر لمحہ
ہے اب تو برف کا موسم ہی سازگار مجھے

اُلجھ نہ جائے کہیں دھند میں تری آواز
اکھڑتی سانس کا نغمہ ہوں مت پکار مجھے

ہر ایک لمحہ اُسے عکس عکس لائے کمالؔ
نہ کر دے کوئی بھی لمحہ گناہ گار مجھے

سوکھے لبوں کو کرب کے شاداب سم ملے
کھارے سمندروں سے جو اک بار ہم ملے

بے جسم خواہشوں کو ہواؤں میں بکھیر کے
انجان آہٹوں سے کئی بار ہم ملے

پیوندِ خاک ہو گئی جذبات کی فصیل
اس شہرِ آرزو میں فلک بوس غم ملے

بازو جدا ہوئے تو ملی تیغ بے نیام
اور انگلیاں جو تراشیں تو لوح و قلم ملے

لفظوں کے بند صنوں میں خدا بھی جکڑ گیا
مجھ کو ہر اک مقام پہ گونگے صنم ملے

احمد تبسم

جانے کیا ہو اب کے سفر میں راہ کٹھن ہوتی جاتی ہے
چلتے چلتے تھک جاتا ہوں بیٹھے بیٹھے نیند آتی ہے
سوکھے پتّوں کی آوازیں سہمی سہمی گونج رہی ہیں
سنّاٹے کی نازک دیوی رہ رہ کے گھبراجاتی ہے
کمرے میں خاموش دھواں ہے جلتی بجھتی ساری فضا ہے
ہر لمحہ یادوں کی گرمی تنہائی کو جھلساتی ہے
صاف کبھی بھی ہو نہ سکیں گے جسم کے یہ میلے پیراہن
روز اسے دھوتا ہوں لیکن گرد جمی ہی رہ جاتی ہے
کرنوں کے گمنام بھنور میں غم کے اندھیرے ڈوب نہ جائیں
تیز اجالے کی لہروں میں رات کی کشتی بل کھاتی ہے
ناکامی کے دروازے پر امّیدوں کے لوگ کھڑے ہیں
خواہش کی کمزور صدا ہے ہنگاموں میں کھو جاتی ہے

چپکے چپکے، دھیرے دھیرے آنکھ سے اوجھل ہو جاتے ہیں
وہ لمحے جو دل کے سونے پنجرے پر پھول کھلاتے ہیں

لوہے کی اک اونچی سی دیوار کھڑی ہو جاتی ہے
ریشم سے دو ہاتھ مجھے جب اپنی سمت بلاتے ہیں

میرے دل پر آوازوں کا تانا بانا جب پھیلا جاتا ہے
سناٹے کی دیواروں میں دروازے کھل جاتے ہیں

ننگی سڑکیں، بوڑھا برگد، زخمی سورج، پاگل دھوپ
کیسے کیسے منظر میری آنکھوں میں لہراتے ہیں

خوف دل میں جگا دیا تو نے
مجھ کو پاگل بنا دیا تو نے
سبزہ و گل کی آس دے کے مجھے
خاک میں کیوں ملا دیا تو نے

ابر بن کر رواں تھا گردوں پر
کس بھنور میں پھنسا دیا تو نے
ہاتھ سورج کو چھو کے راکھ ہوئے
حوصلہ بھی مٹا دیا تو نے

راہ جو دی تو پاؤں کاٹ لیے
منزلوں کا پتہ دیا تو نے
مجھ کو کر کے زوال آمادہ!
خود کو بھی تو مٹا دیا تو نے
نور کے دل میں بھی سیاہی کا
پھول سا اک کھلا دیا تو نے

علیم افسر

غزل

لہو بدن میں نہیں ہے ہوا کا خدشہ ہے
کہ میری شاخ پہ اب صرف ایک پتا ہے

ہواؤ تم بھی یہاں سے دبے قدم گزرو
کہ اس خرابے سے اکثر دھواں سا اٹھتا ہے

میں پیاس پیاس چٹانوں کے درمیاں چیخا
خبر نہ تھی کہ مرے ساتھ ساتھ دریا ہے

نگل نہ جائے اسے بھی کہیں کوئی دستک
جو ایک لمحۂ فرصت بچا کے رکھا ہے

بدل نہ ڈالے کہیں رنگ آسماں چلیے
کہ دیکھو آئیں سرِ شام سرخ دریا ہے

دھواں دھواں تھی بدن سے نکل کے ہر خواہش
ہے اور کیا جو بدن میں ابھی سلگتا ہے

یہ کیسی موجِ ہوس میرے جسم و جاں میں ہے
کہ ریت اڑتی ہے طوفاں سا بادباں میں ہے

جو بات کہتا ہوں لوگوں کے دل میں چبھتی ہے
نہ جانے کون سا کانٹا مری زباں میں ہے

سناؤں کیسے کہ خود میں نے کاٹ لی ہے زباں
اسی کے ذکر کا زہر اب داستاں میں ہے

کبھی کی تھم گئی آندھی بکھر گئے بادل
مگر وہ ہے کہ چھپا اب بھی سائباں میں ہے

اقبال طاہر

نہ کوئی حرفِ تسلی نہ سنگِ شکوہ ہے
دیارِ درد میں لٹنے کو جی ترستا ہے
ترے خیال کی بیخبری کا کیا کہنا
نفس کی آمد و شد بے نیازِ دُنیا ہے
کتاب کیا ہے تری جستجو کا دروازہ
مطالعہ تجھے پانے کا ایک رستہ ہے
میں کیسے پیاس بجھاؤں میں کیسے پار اتروں
رکھوں تو ریت کے دریا میں پاؤں جلتا ہے
تری گلی کے دریچے گلاب ہیں لیکن
تری گلی میں تبسم کا زہر پھیلا ہے
سلگتی آگ میں لے کے پگھلتی برف ہے عمر
مزاجِ زیست بھڑک کے چراغ جیسا ہے
تمہارا بھولا ہوا شعر تو نہیں طاہر
یہ اتنی رات گئے کون گنگناتا ہے

سید ارشاد حمید

تلخ حقیقت پی جائیں
آؤ پھر سقراط بنیں
آویزاں تصویروں سے
دل کہتا ہے ہم کہہ دیں
دیکھ کے بستی کا منظر
میناروں سے کود پڑیں
ٹوٹ رہا ہو دم جیسے
درد میں ڈوبی آوازیں
کاش کہ ہم بھی دن کی طرح
سورج کے ہم راہ چلیں

لطف الرحمٰن

یہ بات کر گئی کس درجہ سوگوار مجھے
گماں نے توڑا سرِ بزمِ اعتبار مجھے

میں اپنے بوجھ تلے دب رہا ہوں ہر لحظہ
تو میرے دوش سے اب تو ذرا اتار مجھے

میں اپنے آپ میں ہر لحظہ آدمی ہوں نیا
سمجھ نہ پچھلی رُتوں کی تو یادگار مجھے

سمٹ کے برسوں میں آیا تھا اپنے مرکز پر
یہ ایک پل میں کیا کس نے بے کنار مجھے

گئے دنوں کو کہانی نہ یوں بنا سرِ راہ
پلٹ کے دیکھ نہ اِس طرح بار بار مجھے

یہ مجھ میں کون چھپا ہے گناہ کی صورت
یہ کون کرتا ہے ہر لمحہ سنگسار مجھے

میں ہنس پڑا ہوں تو آنکھیں چھلکنے والی ہیں
یہ کس دیار میں لائی ہے رہگزار مجھے

اک حادثہ تھا جو گزرا کوئی حکایت کیا
بچھڑ کے مجھ سے وہ خوش ہے تو پھر شکایت کیا

میں خود سے ہو کے جدا پھر رہا ہوں تیرے بعد
بھلا دیا ہو تجھے بھی تو اس میں حیرت کیا

گئے دنوں کا کوئی ربط معتبر بھی نہیں
تو اِس خلوص سے ملنے کی بھی عنایت کیا

یہ مجھ میں کون بجھا آخری کرن کے ساتھ
یہ رات بھی ہے کڑے کوس کی مسافت کیا

ہوا پٹک دے کسی دشت یا سمندر میں
چکیدہ برگ کی اب پیڑ کو ضرورت کیا

نظر میں خون اگر ہو گئی امید کی تو
ہزار قافلہ والوں کی بھی رفاقت کیا

رفیقِ کار کچھ ایسے بھی کم سواد ملے
جو نفرتوں میں بھی مخلص نہیں، محبت کیا

شمیم انور

سوکھے پتے سوکھی ٹہنی ٹنڈے حلق کا ہار لیے
اونگھ رہے ہیں جنگل جنگل سوکھا پن اشجار لیے
کرفیو پیچھے پیچھے ہے سناٹے کی سرکار لیے
آگے سڑکیں بھاگ رہی ہیں جسموں کا انبار لیے
جشنِ شب کے بعد سحر کے سورج کی جب آنکھ کھلی
عریاں ساحل چہرے پر تھا کوڑھ کے سب آثار لیے
کتنوں سے پڑھوانے رکھی ممتا و تستو پیش رہی
گھوم رہی ہے اب تک لوجی بیٹے کا وہ تار لیے
جشن منائیں یا دعوت دیں نوحہ گروں کو سوچو تو
لوٹے ہیں جانباز سپاہی سب سوکھی تلوار لیے
پھر کاغذ پر بنے گا اپنے گاؤں کا نقشہ سندر سا
پھر اک بابو گلیوں گلیوں گھومے ہے پرکار لیے
اندھیارے کے ساتھی سارے اجیارے میں حاکم تھے
ہم پر سب الزام تراشے ہم نے سب سہکار لیے
لاکھ تماشا ہم لوگوں نے پر نہ یہ اسرار کھلا
کیوں پاگل سا گھومے ہے وہ برسوں کا اخبار لیے
سوکھے ہونٹوں کے چلو پھیلائیں تو کس کے آگے
ساگر ہی جب جھیل رہا ہو سوکھے کا آزار لیے

فکروفن

پروفیسر اسلوب احمد انصاری

مطالعۂ اقبال کے چند پہلو

اقبال کی شاعری کے سلسلے میں ہندوستانی ادیبوں کا رویّہ یا تو معاندانہ رہا ہے یا سرپرستانہ۔ بعضوں کے نزدیک ان کی شاعری اس لیے درخورِ اعتنا نہیں ہے کہ وہ تحریکِ پاکستان کے صرف موید بلکہ موسس تھے۔ درآں حالیکہ ان کی شاعری پر اس نظریے کی چھوٹ تک نہیں پڑی ہے۔ اقبال کا انتقال ۱۹۳۸ء میں ہوا تھا۔ الہ آباد میں منعقدہ مسلم لیگ کانفرنس ۱۹۳۰ء میں اپنے خطبۂ صدارت میں انھوں نے یہ تجویز پیش کی تھی کہ غالب مسلم آبادی کے صوبوں کو ملا کر ایک ایسے خطّے کو وجود میں لایا جائے جہاں مسلمان اپنی زندگی کو اپنی ثقافت کے مطابق تشکیل کر سکیں اور اس کا نظم و نسق ان کے اپنے ہاتھوں میں ہو۔ پاکستان کا لفظ انھوں نے استعمال نہیں کیا تھا۔ گو "ارمغانِ حجاز" اس کے انتقال کے بعد شائع ہوئی، لیکن ۱۹۲۴ء کے لگ بھگ ان کی شاعری اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ چکی تھی۔ اس لیے ان کے سیاسی مسلک اور موقف کی بنا پر ان کی شاعری سے اعراض بر تعاجب کہ اس میں اس کی قطعی کوئی جھلک نہیں پائی جاتی، کج نہمی اور بدمذاقی نہیں تو اور کیا ہے!

بعض لوگوں نے جن میں ہمارے چند سربرآوردہ اور ممتاز شعرا بھی شامل ہیں، اس امر کی شکایت کی ہے کہ اقبال کی شاعری میں ہندوستانیت نہیں پائی جاتی۔ لیکن اقبال نے اپنی شاعری میں دوسرے مذاہب کے سربراہوں کے بارے میں جتنی نظمیں اور جس درجہ عقیدت اور محبت سے لکھی ہیں اور ہندوستان کی سرزمین کے ذرّے ذرّے سے جس والہانہ شیفتگی کا بھرپور اظہار کیا ہے اس کی مثال کسی اور اردو شاعر کے یہاں تلاش کرنا فعلِ عبث ہے۔ کیا یہ امر اقبال کی ذہنی فراخ دلی اور وسیع المشربی کی دلیل نہیں؟ ترقی پسندوں کا معاملہ کچھ کم دلچسپ نہیں ہے۔ ایک طرف وہ مقصدی شاعری اور ادب کا ڈھنڈورا پیٹتے رہنے سے نہیں اکتاتے،

دوسری طرف اقبال کی شاعری میں ایک مخصوص ذہنی فکر سے متصادم ہو کر بھڑک اٹھتے ہیں اور اسے تنگ نظری، رجعت پسندی بلکہ فاشزم تک کا نام دینے سے نہیں چوکتے۔

جگن ناتھ آزاد نے حال ہی میں "اقبال اور مارکس" کے عنوان سے اپنے مضمون میں اس بات پر زور دیا ہے کہ اقبال کے نادان قدر دانوں نے ان کے لیے مسلم سوشلسٹ کی جو اصطلاح استعمال کی وہ بے سود اور بے معنی ہے۔ اقبال بلاشبہ سوشلزم کی تحریک سے دلچسپی رکھتے تھے اور سرمایہ داری کے خلاف جو زبردست انقلاب روس میں برپا ہوا تھا، وہ اس سے بنایت متاثر ہوئے تھے۔ اور ان کے دل میں غریبوں اور مزدوروں کے لیے جو سرمایہ دارانہ نظام کی آسیا میں صدیوں تک پیسے گئے تھے، بے اندازہ محبت تھی، لیکن انھیں سوشلسٹ کہنا صحیح نہیں ہوگا۔ کیوں کہ اسلام اگر ایک مکمل ضابطۂ حیات ہے اور اقبال کے لیے یہ امر جزوِ ایمان تھا، تو اس میں سوشلزم کا پیوند نہیں لگایا جا سکتا۔ کیوں کہ یہ دونوں بنیادی طور پر دو مختلف ideologies ہیں۔ اقبال تاریخ کی مادی توجیہہ کو یکسر غلط سمجھتے تھے اور ان کا نقطۂ نظر جن روحانی اور اخلاقی اقدارِ حیات کا حامل تھا، ان کے اور سوشلزم کے درمیان خدمت کوئی شے مشترک نہیں ہے بلکہ وہ ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں، ویسے اسلام بیّن طور پر سرمایہ داری کے خلاف ہے اور ایک مخصوص جماعت کے ہاتھوں میں سرمایہ اندوزی (Accumulation of capital) کو نسلِ انسانی کے خلاف ایک گہری سازش تصوّر کرتا ہے۔ میں جگن ناتھ آزاد کی رائے سے پوری طرح متفق ہوں اور اس پر یہ اضافہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ اقبال کے فکری نظام میں لا اور الّا کی اصطلاحات ایک کلیدی حیثیت رکھتی ہیں اور اسی لیے مختلف سیاق و سباق میں ان کی اس درجہ تکرار ملتی ہے۔ اقبال کے بعض نادان سرپرست لا پر اس درجہ ریجھ جاتے ہیں کہ الّا کے مضمرات ان کی نظروں سے مخفی رہتے ہیں اور اسی وجہ سے کلامِ اقبال کے بارے میں ان کے نتائج غلط اور فیصلے گمراہ کن ہونے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔

ادبی تنقید کے سلسلے میں دو متضاد نقطۂ نظر عام طور پر برتے جاتے ہیں۔ پہلا تو یہ ہے کہ ادب کا مقصد سیاسی اور سماجی حقیقتوں کو شعر و ادب کے پیکر میں براہِ راست پیش کر دینا ہے اور دوسرا یہ کہ اچھی شاعری کسی نظریے یا ایمان کی پابندی نہیں ہوتی۔ بلکہ ہمارے اندر یہ قوت

پیدا کرتی ہے کہ ہم ان سب سے منہ موڑ کر مسرت کی ایک ان دیکھی کائنات میں سانس لینے لگیں۔ پہلے نقطۂ نظر کو اپنانے میں ایک بڑی خامی یہ ہے کہ ایسا کرنے سے ہم شاعری اور سائنس، شاعری اور جرنلزم اور شاعری اور سیاسی اور سماجی تحریروں کے درمیان کوئی حدِ فاصل نہیں قائم کر سکتے۔ ادب کا وظیفہ خاص کسی ضابطے یا پروگرام کا براہِ راست پرچار کرنا نہیں ہے اس کے رد عمل کے طور پر یہ سوچنا بھی درست نہیں ہے کہ شعر و ادب کسی خلا میں پرورش پاتے ہیں، یا ادب کی کائنات اس حد تک خود کفیل ہو سکتی ہیں کہ وہ باہر کی دنیا سے جس میں سیاست، فلسفہ اور مذہب، سب ہی شامل ہیں، یکسر منقطع ہو جائے۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ سب عناصر بہت سی چھلنیوں میں چھنے کے بعد ہی ادب کی دنیا میں اپنی جلوہ گری دکھاتے ہیں۔ اردو میں ترقی پسند ادب کی تحریک نے صرف ایک ہی شاعر پیدا کیا، اور وہ ہیں فیض احمد فیض ـــــ ورنہ اس تحریک نے زیادہ تر ایسے شاعروں اور ادیبوں کو جنم دیا جن کے لیے ادب ایک مخصوص سیاسی ضابطے کے براہِ راست ابلاغ کا وسیلہ تھا، اور یہی خامی دراصل اس تحریک کے زوال کا سبب بھی بنی اور زندہ رہنے والے ادب کی تخلیق کی راہ میں رکاوٹ بھی۔

جیسا کہ اس سے پہلے بھی ایک بار کہا گیا تھا، اقبال کے یہاں ہر چیز یکساں معیار کی نہیں ہے لیکن اقبال کی بہترین نظمیں اور غزلیں شاعری کے کڑے سے کڑے معیار پر پوری اترتی ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ ہر شعر اور ہر نظم کی تہ میں لازماً کسی آفاقی نظریے کا ہونا ہمیشہ ضروری نہیں ہے۔ اچھی نظمیں گہرے، شدید ذاتی تاثرات کا نتیجہ ہو سکتی ہیں۔ اور ہوتی بھی ہیں علاوہ ازیں عمومی طور پر کمل ادب اور بڑے ادب کے درمیان کسی امتیاز کرنا چاہیے۔ بہ الفاظِ دیگر اچھی اور گوارا شاعری ایک سچے تجربات کی ایسی ترسیل سے وجود میں آ سکتی ہے۔ جس میں لسانی معمول (Linguistic medium) کو پوری کامیابی کے ساتھ برتا گیا ہو۔ لیکن بڑی شاعری جن اجزا سے قوت نو حاصل کرتی ہے وہ ہیں، تجربات کی پختگی اور وسعت، زندگی کی بڑی حقیقتوں میں ایمان محکم اور ایک ایسا عقیدہ یا تصورِ حیات جو ازل اور ابد کی طنابوں کو کھینچ کر ایک دوسرے سے ملا دے۔ اقبال کی بہترین شعری تخلیقات میں ہمیں فکر و فن یا وجدان اور تجربے اور لفظ و بیان کے سانچوں کی ایک ایسی آمیزش اور مطابقت ملتی ہے جس کا

ہر زبان میں بڑی شاعری مطالبہ کرتی ہے۔ جیسا کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے ایک موقع پر اشارہ کیا تھا کہ جب ہم اس فکر کا تجزیہ کرنے بیٹھیں جو کسی شعری کارنامے کی تہ میں موجود ہے، تو ممکن ہے ہمیں اسے بجنسہٖ قبول کرنے میں تامل ہو، لیکن بھرپور شعری ردِّ عمل (Full Poetic Response) اس امر کا متقاضی ہوتا ہے کہ شاعری کے پیچھے جو بصیرت چھپی ہوئی ہے اسے ذہنی لیس و پیش کے بغیر قبول کریں۔

آپ اقبال کی شاعری کو ان کے مذہبی وجدان، طریقِ فکر اور زندگی کی طرف ان کے بنیادی رویّے سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ اگر آپ کو اسلامی فکر کے تشکیلی عناصر ہی سے چڑھ ہے، تو آپ ان کی شاعری کو مکمل طور پر نہ سمجھ سکتے ہیں اور نہ اس کی تحسین کا حق ادا کر سکتے ہیں۔ اور جسے آپ غلطی سے Pure poetry سمجھ رہے ہیں وہاں بھی فکر تہ نشیں ہے۔ یہی وہ مقام ہے جس کے بارے میں جرمن فلسفی کانٹ نے Purposiveness without purpose کا بلیغ رمز استعمال کیا ہے۔ یعنی جہاں فکر اصرار کے ساتھ دخیل نظر نہیں آتی لیکن اس کی صیقل شدہ صورت سترِ پردوں کے باوجود جھانکتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

ادب کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ جس مخصوص بصیرت یا زندگی کے جس ادراک کو حرف و صوت کی پیچیدہ تنظیم کے ذریعے فن میں ظاہر کیا گیا ہے، اس کی قدر و قیمت کو کیسے متعین کیا جائے؟ کیوں کہ اس کا متعین کیا جانا ہمارے محاکمے اور اندازے کے لیے بہرکیف ضروری ہے۔ اس ساری گفتگو کا نقطۂ آغاز یہ تھا کہ ترقی پسندوں کا یہ مطالبہ کہ ادب کو ایک مخصوص سیاسی فکر کی نشر و اشاعت کا ذریعہ بنایا جائے اور وہ ایک سطحی قسم کی مقصدیت کا حامل ہو، اکثر لوگوں کے لیے قابلِ قبول نہیں ہو سکتا۔ کیوں کہ یہ مطالبہ ادب کے منفرد طریقۂ کار کی نفی کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ مطالبہ بھی اپنے اندر کچھ زیادہ وزن نہیں رکھتا کہ ادب کی کائنات کی اس حد تک تحدید کی جائے کہ اس کے اور خارجی کائنات کے درمیان کوئی نقطۂ اتصال ہی باقی نہ رہے۔ واقعہ یہ ہے کہ خود اور غیر خود کے درمیان ایک صالح، موثر اور فعّال رشتے کا ہونا ضروری ہے۔ اسی بات کو یوں بھی دہرایا جا سکتا ہے کہ لسانی اور فنی سطح پر قابلِ اطمینان ترسیل اور ابلاغ کا ہونا تو ادب میں ایسا بنیادی Datum ہے، جس سے انکار ممکن ہی نہیں۔ لیکن بالآخر کسی ادب پارے کی وقعت اور اہمیت کا تعین

کیسے کیا جائے۔ ہم نے بحث کے آغاز ہی میں اس امر کی طرف اشارہ کیا تھا کہ ترقی پسند تحریک کے مبلغین کا یہ ادعا کہ ادب اور شاعری کو معاشی اور معاشرتی یا سماجی حقائق اور مسائل کی براہِ راست ترجمانی کرنی چاہیے سراسر غلط ہے اور ان کی منطق کا اور بت کا کھوٹ اسی سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ایک طرف ادب میں عقیدے یا نظریے کے اظہار کو ضروری سمجھتے ہیں اور دوسری طرف اقبال کے کلام میں ایک مختلف قسم کے عقیدے اور ایمان کے انعکاس کو رجعت پسندی کا مرادف گرداتے ہیں۔ جس سے لازمی طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ان کے نزدیک بڑا اور معیاری ادب صرف وہ ہے جو مارکسی نقطۂ نظر کو کھلم کھلا پیش کرے۔

اقبال کے نادان تحسین شناسوں سے ہم یہ پوچھنا چاہیں گے کہ اگر آپ اقبال کی عظمت کے قائل ہیں تو اس عظمت کا سرچشمہ کہاں ہے؟ ادب میں عظمت ہنرمندانہ طور پر محاکات اور علائم کا تانا بانا تیار کرنے سے پیدا نہیں ہوتی۔ انیس کو زبان و بیان پر جو قدرت ہے اس میں کسے کلام ہوسکتا ہے، مگر کیا انیس کو دنیا کے بڑے شاعروں کی صف میں رکھا جاسکتا ہے؟ اور الفاظ و تراکیب کا بحرِ ذخّار تو جوش کے پاس بھی کچھ کم نہیں ہے لیکن معرفت، بصیرت، آگہی، وسعت، گہرائی یا ایک لفظ ادبی ابعاد سے ان کی شاعری کا دامن یکسر تہی ہے اور اس لیے اپنے سارے طمطراق کے باوجود اور شاعری میں جوش کی حیثیت ایک Lilli Putian کی سی ہے۔ موجودہ اصطلاحی زبان میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ شاعری کی تازگی طرفگی اور ہمہ جہتی کے لیے ضروری ہے کہ وہ تجربے کی ناوابستگی Non commit ment کے بطن سے وجود میں آئی ہو۔ ہمیں اس نقطۂ نظر کی صداقت سے انکار ہے گو اس امر سے انکار نہیں کہ ناوابستگی کی شاعری بھی اچھی شاعری ہوسکتی ہے۔ اقدارِ حیات کا انکشاف ذاتی بھی ہوسکتا ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی تسلیم شدہ اقدار کے چوکھٹے (Framework) کے اندر رہ کر بھی حقائق سے آنکھیں چار کر کے بڑی شاعری کی تخلیق ممکن ہے۔ اقبال بار بار اپنی شاعری کے فنی پہلو سے صرفِ نظر کرتے رہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ ان کے اس اصرار سے حقیقت اپنی جگہ پر بدل تو نہیں گئی۔ یعنی ان کی شاعری فنی محاسن سے یکسر مملو ہے لیکن خالص شاعری کے رسیا جب یہ کہتے ہیں کہ ہمیں اقبال کے سیاسی، مذہبی اور فلسفیانہ نقطۂ نظر سے اتفاق نہیں کیوں کہ وہ بنیادی طور پر رجعت پسند تھے تاہم

ان کی شاعری میں ایک عظمت ضرور ہے' تو پھر وہی سوال پریشان کرنے لگتا ہے کہ اقبال کی شاعری میں عظمت کہاں سے درآئی؟ واقعہ یہ ہے کہ ادبی عظمت کہیں خلا میں معلق نہیں ہوتی۔ اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ اقبال کی عظمت محض ان کے فن میں پوشیدہ ہے' تو آپ کی سادہ لوحی اس قابل ہے کہ اس پر صرف ترس کھایا جائے۔ کیوں کہ کسی بھی بڑے فن کار کی عظمت کا انحصار اس کی فنی قدرت اور ہنرمندی پر نہیں ہوتا۔ شیکسپیئر' گوئٹے اور ٹیگور کی بڑائی صرف ان کے شعری نغموں میں پوشیدہ نہیں ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو آپ دانتے' ملٹن اور ایلیٹ کی عظمت کے منحرف اس بنیاد پر نہیں ہو سکتے کہ ان کی شاعری کا مرکزی وجدان ایک مذہبی وجدان ہے۔ آپ اقبال کی شاعری کا محاکمہ ان کے مرکزی اقدار کے سوکنٹے سے اعراض کرکے نہیں کر سکتے۔ سیاست وقتی مصالح کی پابند ہوتی ہے اور اسی لیے اہلِ سیاست خواہ وہ کسی بھی میدان کے مرد ہوں' محض سامنے کی اور اوپری اور سطحی چیزوں پر نظر رکھتے ہیں۔ لیکن مذہب اور فلسفہ مرکزی اور دائمی اقدارِ حیات سے منسلک اور ان کے آئینہ دار ہوتے ہیں اسی طرح ادب میں بھی ہمارے بنیادی انسانی رویوں (Attitudes) اور محرکات کی عکاسی ملتی ہے۔ اگر آپ مجھ سے وہی سوال پوچھیں جو میں نے کچھ دیر پہلے اٹھایا تھا' یعنی یہ کہ اقبال کے کلام کی عظمت کا کیا راز ہے؟ تو میں بلا تامل کہوں گا کہ اس کا راز اس بصیرت' آگہی اور بلوغتِ فکر و نظر میں ہے' جو انھیں اسلام کے نظامِ اقدار میں پختہ یقین اور ایمان کی بدولت حاصل ہوئی تھی۔ اقبال کا فکر اور ان کا فن ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں۔ وہ اپنے عقیدے اور ایمان کو بیساکھی کے طور پر استعمال نہیں کرتے۔ ان کی پوری شخصیت اس میں ڈوبی ہوئی ہے اور اسی سے قوتِ نمو اور قوتِ پرواز حاصل کرتی ہے۔ اسے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک غیر منقسم وحدت ہے۔ آپ چاہیں تو اسے تمام و کمال قبول کریں' چاہیں رد کر دیں۔ بیچ کی کوئی راہ اختیار کرنا ایک غیر منصفانہ بات ہوگی۔

خالص شاعری کی اصطلاح کی تاریخ ایک لحاظ سے بہت پرانی ہے۔ گو اس کا ذکر مخصوص سیاق و سباق میں زیادہ تر بیسویں صدی میں کیا گیا۔ مثلاً جب سرفلپ سڈنی نے' جن کا نام تبرک کے طور پر ضرور لیا جانا چاہیے' اس قدامائی فارم کے خلاف' جس میں المیہ

... طربیہ نام کا امتزاج پایا جاتا ہے یعنی Tragicomedy بیسلا ماد کیا تو وہ گویا خالص شاعری کے حق میں پہلا اعلان تھا۔ اسی ضمن میں الزبتھ دور کے ڈراما نگار بین جانسن کا یہ قول بھی آتا ہے کہ ڈن اپنے لہجے کی ناہمواری کی بنا پر مصلوب کیے جانے کا مستحق ہے۔ اسی طرح ڈرائیڈن نے سترھویں صدی کے اوائل کی عشقیہ شاعری میں مابعد الطبیعیاتی موشگافیوں کی آمیزش سے صنف نازک کے کانوں کو محفوظ رکھنے پر اصرار کیا تو وہ بھی جانسن ہی کی حمایت ہی میں ایک آواز تھی۔ پھر اٹھارویں صدی میں شاعری میں [illegible] ([illegible]) کے عمر بھر رو۔ دنیا میں اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ انیسویں صدی میں شاعری میں اشارت اور ابہام پر زور دینے والوں میں رومانی شاعر شیلے کا نام لیا جا سکتا ہے۔ گو اس کے یہاں اخلاقی سچائیوں سے سروکار کی طرف وہ اجتناب نہیں ملتا جو اس شاعری کے بعد کے ہم نواؤں سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔ وکٹورین عہد میں پیٹر نے خاص طور سے اس بات پر زور دیا کہ آرٹ (جس میں شاعری بھی بدرجۂ غالب کی حیثیت سے شامل ہے) کا منتہا یہ ہے کہ وہ موسیقی کے درجے تک پہنچ جائے۔ اس تسلسل میں شاعروں کا وہ مختصر سا گروہ بھی قابل ذکر ہے جنھیں (Pre-raphaelite) شاعروں کے نام سے پکارا جاتا ہے اور جو جذبے کی حسیت اور تجربے کی نقش گری پر زور دینے کو اپنے لیے مابہ الامتیاز تصور کرتے تھے اور اپنی نظموں میں اس انتہائی جسمانیت —— (concretion) کو حاصل کرنا چاہتے تھے جو ان کی رائے میں رافیل سے پہلے کے مصوروں کے یہاں پائی جاتی تھی۔

جدید دور میں اس ضمن میں سب سے زیادہ اہم تحریک تمثال طرازی (Imagism) کی تحریک ہے۔ اسے تشکیل دینے اور اس کی نشر و اشاعت کرنے والوں میں امریکی شاعر ایزرا پاؤنڈ، ایمی لوویل، ٹی۔ ای۔ ہیوم، ہلڈا ڈولٹل، ڈنگٹن اور فلنٹ کے نام قابل ذکر ہیں، جنھوں نے اپنے رسالے "شاعری" میں ۱۹۱۲ء اور ۱۹۱۴ء کے لگ بھگ ان اصولوں کو منضبط کرنے کی کوشش کی، جو اس نئی شاعری کے لیے ایک منشور کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک کوئی بھی نظم بنیادی طور پر ایک مجموعہ ہے ان شعری پیکروں کا، جن میں کسی تجربے کی انتہائی سلیقے، احتیاط اور حشو و زوائد کے بغیر تجسیم کی گئی ہو۔ یہ شعری پیکر جیتے جاگتے ہوئے، واضح، روشن اور

متعین ہوں گے اتنے ہی وہ ابلاغ کے وظیفے کو زیادہ کامیابی کے ساتھ پورا کر سکیں گے۔
فرانسیسی اشارتی شاعروں میں سب سے اہم نام ملارمے کا ہے، کیوں کہ اس نے اس نئی طرز شاعری کے جواز کے لیے ایک مابعدالطبیعیاتی بنیاد فراہم کی۔ یہ شاعر تمثال طرازوں سے اس بات پر تو متفق تھے کہ شاعری کو واقعات کی ترسیل سے کہیں زیادہ جذبات کے زیر و بم کی عکاسی کرنا چاہیے لیکن ان کے بالمقابل وہ شاعری میں تجریدیت، ابہام، اشاریت اور ایک طرح کی خوابناکی کی کیفیت (Dreaminess) کو زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ یعنی ان کے یہاں قطعیت کے بجائے ایک طرح کے دھندلے پن کا اثر بیش از بیش پایا جاتا ہے۔ یہ پوری تحریک محض انیسویں صدی کی سائنسی حقیقت نگاری کی تکذیب کرتی ہے اور نہ محض رومانیت کی توسیع ہے، بلکہ اسے ایک طور سے حسن مطلق کا فلسفہ کہا جا سکتا ہے۔ یا آپ چاہیں تو اسے روح کا تصوف بھی کہہ سکتے ہیں، تمثال طراز اور اشارتی شاعر دونوں اس امر کے قائل ہیں کہ شاعری براہ راست اظہار کی بجائے محنی خطوط کے ذریعے تجربات کا ابلاغ کرتی ہے اور نہ صرف حسی محاکات کی تشکیل ہی اس کی سب سے اہم خصوصیت ہے، بلکہ اس کا وظیفہ خاص شعور کی کیفیت میں ایک علویت (Heightening) اور اہتزاز (Ecstasy) کا پیدا کرنا بھی ہے پیٹر کی طرح ملارمے نے بھی اس بات پر زور دیا کہ خالص شاعری اپنے درجۂ کمال پر پہنچ کر موسیقی سے غیر متمیز ہو جاتی ہے اور دونوں کا منتہائے مقصود ہمیں جسم کی دنیا سے روح کی کائنات کی طرف منتقل کرنا ہے اسی سلسلے میں ایک قابل ذکر نام امریکی فن کار Edgar Allen Poe کا بھی ہے جس سے فرانسیسی ادیب اور شاعر بودلیئر (Baudelaire) نے گہرا اثر قبول کیا۔ پو نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ چوں کہ شاعری میں جذبات کی شدت مرکزی حیثیت رکھتی ہے، اس لیے طویل نظم کا تصور تردید خود (Self-contradiction) کے مرادف ہے۔ کیوں کہ کسی بھی طویل نظم میں یہ شدت تاثیر برقرار نہیں رکھی جا سکتی۔ پو کا یہ خیال تھا کہ شاعری کسی بھی طرح کے خیالات کا بوجھ نہیں سہار سکتی۔ اس لیے صداقتوں کا انکشاف یا جذبات انسانی کی عکاسی در اصل بے معنی الفاظ ہیں اور اسی لیے شاعری کی زبان بلکہ اس کے ہیولی سے ہر قسم کے خیالات کا اخراج ضروری ہے۔ کیوں کہ کسی بھی قسم کے خیالات کے راہ دینے سے

شاعری کا پیکر لطیف مجرد سا ہو جاتا ہے۔ پوٹل (Pottle) نے اپنی کتاب "The Idiom of Poetry" اور بیٹسن (Bateson) نے اپنی معروف کتاب "The English Poetry and the English language" اور دوسرے مضامین میں اصرار کے ساتھ اظہار کیا ہے کہ جدید شاعری اور ہر نوع کی بڑی شاعری میں Ellipsis کا عنصر بنیادی اہمیت کا حامل ہے، جس سے مراد یہ ہے کہ نثر کے برعکس، جس کے لیے ایک طرح کے منطقی سانچے کی ضرورت ہوتی ہے، اور جس کے لیے تسلسل لازمی شرط ہے، شاعری میں ہمیں ایسے خلاء ملتے ہیں، جو جان بوجھ کر قائم کیے گئے ہیں اور جنھیں مفہوم کے حق میں پر کرنے کے لیے ہمیں اپنی قوت متخیلہ کو حرکت میں لانا ضروری ہے۔ ان منطقی خلاؤں ــــ (Logical gaps) کے ذریعے شاعری کی انفرادیت بھی متعین ہوتی ہے اور اس کا دائرہ بھی وسیع ہوتا ہے، یعنی اس میں ایک طرح کی شمولیت (Inclusiveness) پیدا کی جاتی ہے۔ اسی کے ذریعے وہ ابہام بھی وجود میں آتا ہے جو ہمیں جدید شاعری میں قدم قدم پر ملتا ہے۔ Miss Susanne langer نے اپنی شہرۂ آفاق کتاب "Feeling and Form" میں بیٹسن کی اس رائے سے شدید اختلاف کیا ہے۔ اسی سے متصل یہ خیال بھی ہے کہ شاعری میں تمثال طرازی بجنسہٖ ایک اہم عنصر ہے۔ پوٹل نے جس عنصر کو "خیالات" سے تعبیر کیا ہے، وہ مراد ہے ہر طرح کے نثری مواد کے، زندگی کے بارے میں بنیادی صداقتوں کی تعبیرات (Generalizations)، کے مذہبی اور فلسفیانہ افکار اور نظریات کے اور ہر اس جزو کے جس سے شاعری کے خالص پن میں کسی بھی طرح کی ملاوٹ پیدا ہو۔ یہاں یہ اشارہ بہرحال دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ باوجود یکہ ایلیٹ نے ایزرا پاؤنڈ جیسے تمثال طرازوں سے گہرا اثر قبول کیا اور فرانسیسی اشاریت پسندوں سے بھی انھوں نے اپنے فنی طریقۂ کار میں بہت سے عناصر مستعار لیے، لیکن انھوں نے شعری اثرات کی تشکیل میں خیالات کے ادغام (Involvement) کی کبھی نفی نہیں کی۔ ہرچند کہ ایلیٹ کے یہاں پیکر آفرینی بھی ملتی ہے، معاملات کو پہلو بہ پہلو رکھنے کا عمل (Juxtaposition) بھی ملتا ہے، ان کے یہاں تضادات (Contrasts) اور تقابلات (Parallelisms)

بھی ملتے ہیں، اور شعری منطق کے ذریعے نظم کی بساط پر پھیلے ہوے اور آپس میں گڈ مڈ ان پیکروں کو باہم ربط بھی دیا جاتا ہے، لیکن ایلیٹ نے شاعری کو کبھی کوئی ایسا جوہر فرض نہیں کیا جو محض ایتھر کی فضاؤں میں تیر رہا ہے یا ہربرٹ ریڈ کے الفاظ میں Crystals کا ایسا مجموعہ ہے، جو ہمارے زندہ حواس کو کسی طرح بھی متحرک نہ کرے۔

اپنی کتاب " ادب اور تنقید" کے پیش لفظ میں میں نے یہ کہا تھا کہ تکمیل یافتہ فن پارہ ایک Monad کی حیثیت رکھتا ہے، اس معنی میں کہ اس کا اپنا ایک سانچہ ہوتا ہے۔ اس کی ایک منطق ہوتی ہے، ایک مخصوص سیاق و سباق اور فضا ہوتی ہے۔ اس میں الفاظ، محاکات، بصری اور سماعی عناصر مل جل کر ایک وحدت میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ اور یہ وحدت بھی مجہول قسم کی نہیں ہوتی، بلکہ فعّال ہوتی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ شاعری کا خالص پن کسی بھی طرح کے سفلی عناصر (Grosser elements) کو قبول نہ کرے۔ ان سفلی عناصر سے مراد ہیں۔ جذبات، حسّی ردعمل، زندگی کے بارے میں تفہیمات اور بصیرتیں اور وہ سارا مواد جسے شعری ادراک نے منضبط اور مجتمع کیا ہے کرسٹوفر کوڈول نے کتنی صحیح بات کہی ہے کہ ادب اور شاعری زندگی سے فرار بھی ہے وہ پھر زندگی ہی کی طرف رجوع بھی کرتی ہے۔ یہ الفاظ دیگر نظم یا شاعری ایلن ٹیٹ (Allen Tate) کے بقول ایک تخلیق شدہ معروض (Created Object) تو بے شک ہے، لیکن اس کی تخلیق بہرحال خلا میں نہیں کی گئی ہے۔ یعنی یہ بذات خود بھی اہم ہے اور زندگی میں بصیرت یا کسی وقیع تجربے یا کسی خیال اور جذبے کی تجسیم و ترسیل کی غرض سے بھی اسے وجود میں لایا گیا ہے۔

شاعری میں موسیقیت کے لیے جگہ ہے، لیکن شاعری موسیقی نہیں ہے۔ کیونکہ موسیقی میں اصوات مجرداہم ہوتی ہیں۔ شاعری میں الفاظ معانی کے پابند ہوتے ہیں۔ اور معانی ہمیں خیالات تک پہنچاتے ہیں۔ ہم محض تصویروں، رنگوں، خطوط، آوازوں اور خوشبوؤں سے بہت دیر تک لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ اسی طرح مجرد خیالات، فکری نظام اور نظریے اور احوال اور قضیے (Propositions) شاعری میں اہم عناصر نہیں ہیں۔ بلکہ ان کے حسّی ارتعاشات اور قوتِ مدرکہ اور متخیلہ کے ذریعے ان کی ایسی تحلیل شدہ صورتیں جو

ہماری رگِ جاں کو چھولیں۔ شاعری میں حقیقت پسندی کی روایت یا اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن عظیم اور قابلِ وقعت شاعری ایک مابعد الطبیعیاتی بنیاد اور رجحان بھی ہے اور یہ ضروری ہے کہ جن تجربات سے اس کا خمیر اٹھا ہو۔ وہ پختہ، ہمہ گیر اور آفاقی اہمیت کے حامل ہوں۔ حسّی پیکروں کے پس پشت اگر ایسے تجربات نہ ہوں تو وہ ہمارے اندر کوئی جودت اور تنویر اور کوئی ذہنی تنوع نہیں پیدا کر سکتے۔

ادبی لفظی فن پارہ (Literary Verbal Structure) ایک عینی یا وجودی مرتبے (Ontological Status) کا حامل ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس کے دوسرے پہلوؤں کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مثال طرازوں نے شاعری کے بارے میں جو کچھ کہا ہے، وہ ایک حد تک قابلِ قبول ضرور ہے، لیکن حد درجے ناکافی بھی ہے۔ ان کے تمام دلائل کا ماحصل اس ایک جملے میں، جو اکثر دہرایا گیا ہے، بیان کیا جا سکتا ہے۔ A poem should not mean, but be یعنی کسی نظم کا مقصد کسی خیال، تصوّر، تجربے، وجدان یا فلسفہ کا ابلاغ نہیں ہے۔ بلکہ ہمارے سامنے ایک ایسے ڈھانچے (Structure) یا پیکرات، علائم اور اصوات کی ایسی گٹھی ہوئی تعلیلی اور دل کش تنظیم کو پیش کر دینا ہے، جو بجائے خود واہمہ اور حواس کو آسودہ کرنے والی ہو۔ لیکن اگر ان تعیمات سے قطع نظر جو تمثال طراز شاعروں نے پیش کی ہیں، خود ان کی تخلیقات پر نظر ڈالی جائے مثلاً ایم ایل پائی۔ ای ہیوم کی کسی نظم پر تو پڑھنے والے کے لیے ایک طرح کی تشنگی اور ادھورے پن کا احساس ناگزیر ہے۔ شاعری میں ڈھانچے (Structure) کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں، لیکن اس کے ساتھ ہی قدر یعنی Value یا بصیرت یعنی Vision کا ہونا بھی اسی حد تک ضروری ہے۔ بالفاظ دیگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان دونوں کی بیک وقت موجودگی ہی دراصل اس طمانیت کا باعث بن سکتی ہے جو مکمل اور بھرپور فنی ردّعمل کی پہچان ہے۔ اور ان دونوں میں سے کسی ایک عنصر کی کمی ہمیں افراط و تفریط میں مبتلا کر کے توازن کے رستے سے ہٹا سکتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک مفید تنقیدی اصطلاح جس کا چرچا رہا ہے۔ The Concrete Universal

کی ہے۔ جس سے مراد یہ ہے کہ مراد ادبی فن پارہ کسی ایسے خیال یا تصور کو بھی پیش کرتا ہے، جس کا اس کی سطحی ہیئت سے استخراج کیا جا سکے اور جس میں ایک نوع کی عمومیت پائی جاتی ہے اور یہ فن پارہ ایسا کرنے میں ان تمام حسّی اور لسانیاتی یا وسیع معنوں میں اس استعاراتی پیمائش (Metaphorical Dimension) سے بھی کام لیتا ہے، جو ابلاغ کے مقصد کے حصول میں بیش از بیش معاون ہو۔ دراصل کسی بھی اعلیٰ نظم یا ادبی فن پارے کا باطن کسی ایسے قضیے — (Proposition) سے مرکب نہیں ہوتا، جو صرف ایک محدود مفہوم کی طرف رہنمائی کرے، بلکہ وہ ایک ایسا خطاب یا (Utterance) ہے جو ہیئت کی مختلف سمتوں کی طرف اشارہ کرتا ہے، اسی لیے اسے ایک طرح کا اظہاراتی بیان (Expressive Statment) کہا جا سکتا ہے۔

ان تمام مقدمات کا جواب تک قائم کیے گئے اگر ہم اقبال کے کلام پر اطلاق کر کے دیکھیں تو بعض قطعی نتائج تک پہنچنے میں ہمیں دشواری نہیں ہوگی۔ کیوں کہ ہمیں ان کے یہاں ترسیل و ابلاغ کی مختلف سطحیں ملتی ہیں۔ یعنی ان کے یہاں براہِ راست اظہارِ بیان بھی ہے، خطابت اور بلند آہنگی بھی ہے اور ایسا منفرد، موثر اور قابلِ قبول طرز بھی جسے اظہاراتی بیان کا مترادف کہا جاتا ہے۔ "بانگِ درا" کی نظمیں اس لحاظ سے اہم ہیں، کہ وہ ہمیں اس ذہنی اور روحانی ارتقا کا پتہ دیتی ہیں جو اقبال کے شاعرانہ عمل میں متوقع تھا۔ کم شاعروں کا پہلا مجموعہ ان کے آئندہ کارناموں کی ایسی غمازی کرنے والا ہوگا جیسا "بانگِ درا" اقبال کے شاعری کیف و کم کے آئندہ مدارج پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس میں اکثر نظمیں فنی در و بست سے پوری طرح آراستہ ہیں۔ اور اس کے ساتھ ہی ایک متجسس ذہن اور ایک گہرے فکری رویے کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ اسی طرح اس میں بعض نظمیں غیر اہم اور وقتی موضوعات سے متعلق بھی ہیں۔ اور اس انداز بیان اور لب و لہجے کی نمائندہ ہیں جسے غلطی سے اقبال کا غالب یا پسندیدہ یا امتیازی رنگ کہا جا سکتا ہے۔ میرا اشارہ واضح اور بیّن طور پر "جواب شکوہ" کی طرف ہے۔ "شکوہ" میں اقبال موضوع کو اپنی گرفت میں رکھتے ہیں اور یہاں انھوں نے مسدس کے فارم کے امکانات کو پوری کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ "جواب شکوہ" میں یہ گرفت ڈھیلی ہو گئی ہے اور ان کا اندازِ تخاطب ایک ایسی سطح پر آ گیا ہے، جو ہر لحاظ سے

pedestrian ہے "اسرارِ خودی" اور "رموزِ بے خودی" میں ہمیں وہ تصوّراتی ڈھانچہ ملتا ہے جس پر ان کی شاعری کی اساس قائم ہے۔ "اسرارِ خودی" میں کم اور "رموزِ بے خودی" میں جیش تر ایسے اشعار ملتے ہیں جنھیں نظم بندی (Versification) سے زیادہ اہمیت نہیں دی جا سکتی آپ چاہیں تو انھیں ایک بیانِ سادہ (Bare statement) بھی کہہ سکتے ہیں۔ خودی سے کیا مراد ہے؟ اس کے مستتر امکانات کیا ہیں اور یہ کیسے مستحکم کی جا سکتی ہے؟ عشق اور فقر کا خودی سے کیا تعلق ہے؟ خودی اور قوّتِ ارادی ایک دوسرے میں کس طرح پیوست ہیں؟ فرد اور جماعت کی خودی میں کیا مشابہت ہے؟ خودی کی تجدید کیوں کر ممکن ہے؟ خودی محض ایک فلسفیانہ تصوّر ہے یا اس کا کوئی اخلاقی سیاق و سباق بھی ہے؟ وغیرہ وغیرہ ان ہی تمام مضامین کا ان دونوں مثنویوں میں احاطہ کیا گیا ہے۔ اس طرح "ضربِ کلیم" اور "ارمغانِ حجاز" میں ہمیں تصوّرات کی شاعری ملتی ہے۔ یعنی یہاں محض بیان پر تو اکتفا نہیں کیا گیا ہے۔ لیکن یہاں تصوّرات اپنے حسّی متبادلات (Sensuous Equivalents) پر غالب رہتے ہیں۔ یعنی یہاں ہم فکرِ اقبال کے عمق اور اس کی گیرائی سے متاثر ہوتے ہیں اور جذبے اور وجدان سے زیادہ خیال کی قوّت اور عظمت کا اعتراف کرنے پر مجبور ہوتے ہیں، لیکن "بالِ جبریل" "پیامِ مشرق" "زبورِ عجم" اور "جاوید نامہ" میں صورتِ حال اس سے مختلف ہے۔

اگر ہم کلامِ اقبال کے فکری عناصر کی اجمال کے ساتھ نشان دہی کرنا چاہیں، تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان میں عشق، اثباتِ خودی، عمل، حرکت اور سخت کوشی کا تصوّر، فقر و استغنا، وجودِ انسانی کا روحانی احساس، مشینی نظام کے خلاف احتجاج اور فرد اور جماعت کے مفادات کے درمیان توازن اور ہم آہنگی کی تلاش شامل ہیں اور مختصر طور پر زندگی ان کے لیے مترادف ہے حرکت، قوّت اور طیر کثیر کے۔ ان تصوّرات پر رومی، نطشے اور برگساں وغیرہ کے فلسفوں کی چھوٹ واضح طور پر محسوس کی جا سکتی ہے۔ یہاں یہ اشارہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ اقبال کے کلام میں بعض ان عناصر کو بھی ممیّز کیا جا سکتا ہے، جو وجودیت (Existentialism) کے فلسفے سے گہری مشابہت رکھتے ہیں۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آزادانہ طور پر اقبال کا ذہن

کم و بیش ان ہی راہوں پر جادہ پیما تھا، جس پر اُس فلسفے کے حامی چل رہے تھے، جنھوں نے پہلی جنگِ عظیم کے بعد سائنس اور ٹیکنالوجی کی روح کُش فضا میں انسانی وجود کے دم کو گھٹتے ہوئے محسوس کیا اور اس لیے انسانی شخصیت اور انا کی برگزیدگی پر زور بھی دیا اور اس کی بقا اور استحکام کے وسیلوں کو معتبر بھی مانا۔ لیکن جیسا کہ "اسرار و رموز" "ارمغانِ حجاز" اور دوسرے مجموعوں سے ظاہر ہے، اقبال کے لیے سب سے بڑا چشمۂ فیضان قرآنِ کریم اور اُسوۂ رسولِ اکرمؐ ہے، جو گویا قرآنِ کریم کی سب سے زیادہ محترم اور معتبر تعبیر و تفسیر ہے۔

اب تک جو کچھ کہا گیا ہے، اس سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہوگا کہ اقبال کے یہ دونوں مجموعے یعنی "اسرار و رموز" اور "ارمغانِ حجاز" اس اظہار بیان سے یکسر عاری ہیں، جنھیں شاعرانہ اندازِ بیان کہا جا سکتا ہے۔ لیکن اتنی بات یقیناً صحیح ہے کہ ان دوسرے مجموعوں کا امتیاز اس میں نہیں کہ ان میں اقبال نے ان تصورات کو شاعرانہ تجسیم عطا کر دی ہے، بہ الفاظِ دیگر "بالِ جبریل" اور "پیامِ مشرق" وغیرہ کی غزلوں اور نظموں کی تہہ میں وہ سب تصورات کارفرما ہیں، جن کی ابھی نشان دہی کی گئی، لیکن آئی۔ اے۔ رچرڈز کی اصطلاحی زبان میں یہاں Tenor اور Vehicle کے درمیان کوئی افتراق نہیں ہے۔ بلکہ وہ دونوں مل کر ایک ایسی اکائی کو جنم دیتے ہیں جو ناقابلِ شکست ہے۔

اقبال کی شاعری میں ہمیں بیک وقت حسن یا Grace اور نعت و جلال یا Sublimity کا امتزاج ملتا ہے۔ حسن کا احساس ان کے گہرے جمالیاتی ذوق کی دین ہے اور قوّت و شوکت کا احساس تفکّر کی اس تہہ سے وابستہ ہے جو جمالیاتی سطح کے نیچے موجود رہتی ہے۔ اقبال کے کلام میں ہمیں محاکات کا استعمال بھی ملتا ہے اور علائم کا بھی۔ ان کے یہاں شعری کردار بھی اہم ہیں اور ایک طرح کا ڈرامائی عنصر بھی، جس کے ذریعے بعض خیالات کے پیش کرنے میں معروضیت سے کام لیا گیا ہے۔ شاعری میں مجرّد خیالات اہم نہیں ہوتے، لیکن بڑی شاعری محض خلا میں بھی پروان نہیں چڑھتی۔ اس سے قبل یہ کہا جا چکا ہے کہ شاعری میں ڈھانچے کی اہمیت نظرانداز نہیں کی جا سکتی۔ لیکن یہ ظاہر ہے کہ یہ ڈھانچہ جو محاکات، علائم اور ان کے ذہنی اور جذباتی ارتعاشات اور وابستگیوں کے تانے بانے سے تیار کیا گیا ہے!

بالآخر کسی ذہنی رویے، بعض اقدارِ حیات اور زندگی میں کسی بصیرت یا کسی بھی طرح کے نفسیاتی جھکاؤ یا رجحان (Apperception) پر منتج ہوگا۔ اقبال کے بہترین فنی کارناموں میں — Structure اور قدریں Value کی مطابقت۔ حدِ کمال پائی جاتی ہے اقبال کے تحسین شناس اور نکتہ چین دونوں کو اس سے مفر نہیں ہے کہ وہ اقبال کے یہاں تکمیلِ فن کا اعتراف کریں، لیکن وہ سب منہ کو تحسین شناس اس لیے اہمیت نہیں دیتے کہ وہ ان کے نزدیک شعری کارنامے کی تحصیل شدہ وحدت (Achieved Unity) میں در خورِ اعتنا نہیں ہے اور نکتہ چیں اس سے اس لیے متنفر ہوتے ہیں کہ وہ ایک ایسے نظامِ زندگی سے ماخوذ ہے، جو ان کی اپنی فکر و فہم کے مطابق غیر حقیقت پسندانہ اور رجعت پرستانہ ہے، درآں حالیکہ یہ دونوں اصطلاحیں خود صد درجہ اعتباری اور اضافی ہیں۔ ہمیں اس بات پر اصرار نہیں ہے کہ اقبال کے قلم سے جو کچھ نکلا ہے، وہ جھول سے خالی ہے۔ لیکن انصاف کا تقاضا یہی ہے کہ کسی شاعر پر محاکمہ اس کے منتخب اور بہترین کارناموں کی بنیاد پر کیا جائے اور اس نقطۂ نظر سے اقبال کا بہترین کلام ہر اس معیار کی تاب لا سکتا ہے، جو ہم بڑی شاعری کے اندازِ قدر کو متعین کرنے کے لیے وضع کریں۔ اسے فرقہ وارانہ (Sectarian) یا تنگ نظری (Parochial) کہہ کر نظر انداز کرنا خود اپنے ذہنی رویے کی کم مائگی کی قلعی کھولنا ہے۔ اگر اسلامی فکر و عمل کا ضابطۂ حیات و کائنات کے بارے میں اسلام کا نقطۂ نظر محدود اور مقامی ہے تو آفاقیت اور لامکانیت کا تصور خود ایک نقطۂ موہوم سے زیادہ نہیں ہے۔

وارث علوی

مکتبی اور تہذیبی تنقید

فن اگر آزاد خود کفیل اور قائم بالذات چیز ہے اور اس سے براہِ راست رابطہ قائم کیا جا سکتا ہے تو پھر نقاد کی کوئی ضرورت نہیں رہتی۔ فن سے لطف اندوز ہونے کے لیے نہ تو کسی مخصوص عالمانہ تیاری کی ضرورت پڑتی ہے، نہ شارح مفسر اور مبصر کی۔ ادب اور آرٹ کے برعکس دوسرے علوم مثلاً سائنس، فلسفہ، اقتصادیات، نفسیات وغیرہ سے فیض یاب ہونے کے لیے اس علم میں ایک مخصوص تربیت کے عمل سے آپ کو گزرنا پڑتا ہے، لیکن ادب اور آرٹ کے لیے ایسی تربیت کی کوئی ضرورت نہیں۔ آپ شیکسپیر سے لے کر شا تک کا ڈراما جب چاہیں اٹھا کر پڑھ سکتے ہیں۔ اور خیام سے لے کر غالب تک کسی بھی شاعر کے کلام سے براہِ راست لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔ البتہ ہر شخص کی لطف اندوزی اور فیض یابی کا دارومدار اس کی ذہنی استعداد اور اُس کے ذوق کی نفاست پر منحصر ہوتا ہے۔ اپنے اس ذوق کی تربیت بھی آدمی اپنے ادبی مطالعے کے ذریعے ہی کرتا ہے۔ اگر آپ فن کار یا فنی تخلیق کا مطالعہ کرنے کے بعد اس پر لکھی گئی تنقید کیا پڑھتے ہیں۔ تو اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ آپ جاننا چاہتے ہیں کہ دوسرے لوگوں نے اس کے متعلق کیا سوچا ہے۔ یعنی نقاد کا اس تخلیق کے متعلق اپنا تجربہ کیا رہا ہے۔ نقاد اپنے اس تجربے کی چھان بین اپنے دوسرے ادبی تجربات کی روشنی میں کرتا ہے گویا اس کے دوسرے ادبی تجربات اسے وہ ذہن عطا کرتے ہیں جو کسی ادبی تخلیق کی کسوٹی بنتا ہے نقاد اپنی تنقید میں یہ بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ اسے فن کار اچھا لگا ہے تو کیوں اور اگر اچھا نہیں لگا تو اس کی وجہ کیا ہے۔ گویا کہ نقاد فن پارہ کے متعلق اپنے تاثرات بیان

کرتا ہے اور ساتھ ہی اس کے اچھے بُرے ہونے کا فیصلہ بھی کرتا ہے۔ نقاد اس (Freeman) کے ساتھ کبھی نہیں لکھتا کہ اگر وہ درمیان میں موجود نہ ہوا تو لوگ ادب کو نہ سمجھ سکیں گے نہ اس سے صحیح طور پر کسب فیض کر سکیں گے۔ نقّاد تنقید نہ غبی لوگوں کے لیے لکھتا ہے نہ ان لوگوں کے لیے جو سوچ بچار کا کام دوسروں کے سپرد کرتے ہیں۔ نقاد تنقید باشعور اور ذہین قارئین کے لیے لکھتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ قارئین کیا جانتے ہیں اور کیا جاننا چاہتے ہیں اسی لیے وہ ان باتوں کے بتانے سے احتراز کرتا ہے جو وہ جانتے ہیں یا جنھیں وہ جاننا نہیں چاہتے۔ ایک مرتبہ نقّاد کا ذہن اس معاملہ میں صاف ہو گیا تو پھر وہ اپنی تنقید میں وہی باتیں بیان کرے گا جو اہم اور بنیادی ہیں اور جن کے متعلق اسے یقین ہے کہ اس کے سوا یہ باتیں کسی اور نے بھی کہیں اور نہ ہی کوئی ایسا کہہ سکتا ہے۔ یہی چیز اس کی تنقید کو تکرار، فرسودگی اور مدرسانہ سطحیات سے محفوظ رکھتی ہے اور اسے تازگی ندرت اور جدت طرازگی سے مالا مال کرتی ہے۔ خود کو رابط سمجھنے کا مطلب ہے کہ گویا وہ خود کو ناگزیر سمجھتا ہے۔ یعنی اس کی عدم موجودگی میں لوگ ٹھیک طور سے ادب سے لطف اندوز نہ ہو سکیں۔ اس تصوّر کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کی تنقید میں مجاورانہ نخوت پیدا ہو جاتی ہے اور وہ مجاوروں کی طرح دوسروں کو ادب کے آستانۂ اقدس کی زیارت کراتا ہے۔ اس رویّے کا نتیجہ ہوتا ہے کہ تنقید میں بلند جبینی، ادّعائیت اور صائب الرّائی کا پندار پیدا ہوتا ہے۔ نقاد ایک برگزیدہ انسان کی طرح بات کرتا ہے اور اس کے حضور دوسروں کو گویا دم مارنے کا یارا نہیں ہوتا۔ وہ انھیں بتاتا ہے کہ انھیں کیا پسند کرنا چاہیے اور کیا پسند نہیں کرنا چاہیے۔ یہی نہیں بلکہ جن اصولوں پر ادب تخلیق ہونا چاہیے وہ اصول بھی نہایت ادّعائیت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ ان اصولوں کی خلاف ورزی کرنے والے اس کے قہر و عتاب کے مستوجب ٹھہرتے ہیں۔ ہماری تنقید میں یہ سب خرابیاں اپنے منصب کی نوعیت کو صحیح طور پر نہ سمجھنے سے پیدا ہوتی ہیں۔ اگر نقّاد قارئین کو طالبِ علم سمجھے گا تو اس کے اسلوب میں تدریس و تعلیم کا

عنصر پیدا ہوگا۔ اگر انھیں زائرین سمجھے گا تو مجاوروں کی تلقین۔ یعنی قاری کو کیا کرنا چاہیے کیا نہیں کرنا چاہیے، کسے پسند اور کسے ناپسند کرنا چاہیے کا عنصر پیدا ہوگا۔ اگر قارئین کو وہ گنواروں کا انبوہ سمجھے گا تو وہ دیہاتی ملّا کی طرح بات کرے گا اور آدمی کے چاند پر پہنچنے کے معجزے بھی بیان کرے گا اور کارخانوں کی فضیلت بھی۔ اگر قارئین کو وہ ہم عقیدہ لوگوں کا گروہ سمجھے گا تو پھر اپنے عقائد کی فضیلت بیان کر کے ان کے ایمان کو پختہ کرنے کا کام کرے گا اور ساتھ ہی دوسرے عقائد رکھنے والے لوگوں پر تبرّا پڑھ کر ان کے خلاف نفرت و حقارت پیدا کرنے کی کوشش کرے گا۔ اگر قارئین اس کی نظر میں نابالغ اور ناپختہ ہیں تو اس کا لب و لہجہ ناصحانہ اور بزرگانہ ہوگا یعنی اگر ان کی ٹھیک سے رہنمائی نہ کی گئی تو ان کے بھٹک جانے کے امکانات ہیں۔ لہٰذا پند و نصائح کے ساتھ ساتھ احتساب و اخلاقی گرفت کی بھی گرم بازاری ہوگی۔ اگر وہ قارئین کو گمراہ سمجھتا ہے تو اس کے لب و لہجہ میں رہنمایانہ خطابت پیدا ہوگی، گویا وہ انھیں صراطِ مستقیم پر لانا چاہتا ہے۔ بھٹکے ہوئے لوگوں کو روشنی دکھانے والے خیرخواہِ انسانیت کی شعوری انکساری کے علاوہ اب اس کے انداز میں آدمی کی رعونت اور ادّعائیت بھی پیدا ہوگی جو خود کو صداقت کا امین سمجھتا ہے۔ غرض کہ نقّاد کے تنقیدی اسلوب کا دارومدار اس بات پر ہے کہ وہ جن لوگوں کے لیے تنقید لکھ رہا ہے انھیں کیا سمجھتا ہے۔ ایک اچھا نقّاد قاری کو اپنی ہی ذہنی سطح کا آدمی سمجھتا ہے۔ یعنی قاری بھی سمجھ بوجھ، علم و فضل ذہانت و فطانت کے اعتبار سے گویا اسی کے قبیلے کا آدمی ہے۔ قاری اپنے طور پر کچھ سوچ سکتا ہے، کچھ فیصلے کر سکتا ہے اور کچھ نتائج تک پہنچ سکتا ہے۔ ایسے قاری سے خطاب کرتے وقت نقّاد اس کے ذہن اور اس کی شخصیت کا پورا احترام کرتا ہے۔ نہ تو وہ اس کی انگلی پکڑ کر ادب کی سیر کراتا ہے، نہ اس کے عقائد بدلنا چاہتا ہے۔ نہ اسے صراطِ مستقیم پر لانا چاہتا ہے نہ اس کے ہاتھ میں حبلِ متین تھمانا چاہتا ہے۔ نہ اسے قائل کرنا چاہتا ہے نہ اسے سبق پڑھانا چاہتا ہے۔ نہ اس کے ذہن کو معلومات سے بھرنا چاہتا ہے نہ اس کی تلقین و تہائش کرنا چاہتا ہے۔ نہ تو اپنے علم و فضل سے اسے مرعوب کرنا چاہتا ہے،

نہ جودتِ فکر سے اس میں احساسِ کمتری پیدا کرنا چاہتا ہے۔ وہ تو صرف یہ چاہتا ہے کہ وہ قاری کو بھی اپنے ادب کے تجربہ میں شریک کرے۔ کسی فن کار یا فن پارے کو پڑھ کر نقاد جس تجربے سے گزرا ہے، تنقید اسی تجربے کا بیان ہے۔ اس تجربہ میں فن کار اور فن پارے کا تجزیہ اور محاکمہ بھی کچھ شامل ہے۔ نقاد اپنے تجربہ کی روشنی میں آپ کو بتاتا ہے کہ فن کار کی طرف آپ کا صحیح approach کیا ہو سکتا ہے۔ یعنی وہ approach جو اس کے تجربے کے تحت اس کے نزدیک صحیح ہے۔ ہر آدمی دوسروں کو اپنے تجربے میں شریک کرنا چاہتا ہے، اور ہر آدمی دوسروں کے تجربہ میں شریک ہونا چاہتا ہے۔ تنقید قاری کو نقاد کے تجربے میں شریک ہونے کی دعوت دیتی ہے۔ دعوت کی میز پر آدمی دل نشین، اور خندہ جبین اسلوب میں بات کرتا ہے۔ خلطِ مبحث میں الجھنا، عقائد توڑنا، قائل کرنا، اپنی بات پر اڑ جانا، اصرار کرنا، آزمائیت سے کام لینا، اپنی دھاک بٹھانا، رعب جمانا، احساسِ کمتری پیدا کرنا، اور سیاست میں الجھنا۔ آدابِ میزبانی کے خلاف ہے۔ اسی لیے سمجھ دار نقاد اپنی تنقید کے ذریعے قاری کے ذہن کو overpower کرنا نہیں چاہتا۔ وہ اپنے ذہن کو قاری کے ذہن کے سامنے جلوہ نما کرتا ہے، لیکن اپنے ذہن کا اس کے ذہن پر دباؤ نہیں ڈالتا۔ تنقید پڑھنے کا مطلب ہے تین ذہنوں کا سنجوگ۔ شاعر کا ذہن، نقاد کا ذہن، اور قاری کا ذہن ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں لیکن یہ تینوں ذہن اپنا آزادانہ وجود برقرار رکھتے ہیں، اور ایک دوسرے پر غالب آنے کی کوشش نہیں کرتے۔ نقاد کا ذہن قاری اور شاعر کے بیچ محض ایک رابطہ نہیں ہوتا بلکہ اپنا ایک آزادانہ وجود رکھتا ہے۔ اور قاری کی اس میں دلچسپی محض شاعر کی خاطر نہیں ہوتی بلکہ نقاد کی خاطر بھی ہوتی ہے۔ یعنی قاری محض یہ جاننا نہیں چاہتا کہ نقاد شاعر کے متعلق کیا سوچتا ہے بلکہ اس کی دلچسپی اس میں بھی ہوتی ہے کہ یہ ذہن بذاتِ خود فکر و نظر کی کیا پہنائیاں رکھتا ہے۔ آخر شاعر کو قاری نے بھی پڑھا ہوتا ہے۔ اس کا بھی اپنا ایک ذہنی تجربہ ہوتا ہے۔ آرٹ اور ادب کا تو کام ہی تجربات کی دنیائیں بے نقاب کرنا ہے۔ اسی لیے قاری کو نقاد کے تجربے میں بھی دلچسپی ہوتی ہے۔ رابطے کا تو مطلب ہی یہ ہوتا ہے کہ نقاد اگر بیچ میں نہ ہوا تو قاری اور شاعر دونوں

ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہو جائیں گے۔ فی الحقیقت ایسا نہیں ہوتا۔ اگر ایسا ہی ہوتا
تو اچھی تنقید کی عدم موجودگی کے باوجود غالب اتنے مقبول شاعر نہ بنتے۔ یہ تو ہم جانتے ہی
ہیں کہ غالب پر اچھی تنقید کم ہی لکھی گئی ہے۔ پھر بھی لوگ انھیں پڑھتے رہے ہیں۔ ذرا
یہ بھی سوچیے کہ بیدی اور منٹو پر اچھے تنقیدی مضامین کتنے لکھے گئے ہیں؟ آپ کسی نقاد
کے بارے میں یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس کی تنقیدوں نے ان دونوں کو مقبول بنانے میں
بڑا کام کیا ہے۔ پھر بھی بیدی اور منٹو ہمارے مقبول و معروف افسانہ نگار ہیں۔ تنقید کے
لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ وہ اپنے وقت کے تمام لکھنے والوں کا احاطہ کر سکے۔ اگر فن کار مقبولیت
کے لیے نقادوں ہی کا دست نگر رہتا تو کبھی مقبول نہ ہو سکتا۔ ہر کتاب شائع کرانے کے بعد
اسے انتظار کرنا پڑتا کہ اب کوئی نقاد آئے اور اس کے اور قاری کے بیچ رابطہ بنے۔
ہمارا تجربہ بتاتا ہے کہ ایسا نہیں ہوتا۔ گویا کہ جہاں تک قاری اور فن کار کا تعلق ہے، نقاد
ایک بھرتی کی چیز ہے۔ اگر نقاد زندہ رہ سکتا ہے تو اپنے طور پر ہی۔ یعنی خود اس میں
ایسی صفات ہونی چاہئیں جو قاری کو اپنی طرف متوجہ کریں۔ یعنی وہ اس لیے تنقید
نہیں لکھے گا کہ وہ لوگوں کو شاعر کے قریب لانا چاہتا ہے۔ بلکہ اس لیے لکھے گا کہ وہ
خود شاعر کے قریب آیا ہے۔ شاعر کو پڑھ کر اس کا ذہن جس تجربے سے گزرا ہے وہ
اسے بیان کرنا چاہے گا۔ اور یہ بیان اظہار کی خواہش کے دباؤ تلے ہو گا۔ یعنی
وہ محض کسی پر لکھنے کی خاطر نہیں لکھے گا بلکہ اس لیے لکھے گا کہ اسے چند باتیں کہنی ہیں
اور ان باتوں کے فشار سے اس کا ذہن پھٹا جاتا ہے۔ پڑھنے والوں کو اس کی تنقیدوں
میں دلچسپی ہو تو پڑھیں، نہ پڑھنا ہو تو نہ پڑھیں۔ اسے تو اپنی بات کہنی تھی سو کہہ دی
اور خلق خدا کی بھلائی کے لیے نہیں بلکہ اپنی ضرورت کے تحت کہہ دی۔ اگر میں نقاد کو اس
لیے پڑھتا ہوں کہ شاعری سمجھ میں آئے تو یہ رابطہ میں قائم کرتا ہوں۔ تنقید لکھتے وقت نقاد کا اپنا کوئی ایسا
مقصد نہیں تھا کہ وہ خود کو رابطہ بنائے۔ اس میں شک نہیں کہ نقاد
قاری کی مدد اور معاونت کے لیے بھی لکھتا ہے لیکن ایسی تحریر عام طور پر تشریح تفسیر اور کنجیوں Keys
کی شکل میں ہوتی ہے اور اسے تنقید نہیں کہا جا سکتا۔ تشریح اور تفسیر رابطہ ہے کیوں کہ شعر کی پیچیدگی کو حل کرنے

کے بعد اس کی کوئی اہمیت نہیں رہتی۔ تنقید اپنے عمل کے دوران تشریح اور تعبیر سے کام لیتی ہے، فن پارے کی پیچیدگیوں کو دور کرتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اپنی آئی ذہنی نئی برقرار رکھتی ہے۔ اسی لیے تنقید بھی فن پارے کے ساتھ ساتھ قاری کے ذہن میں زندہ رہتی ہے۔ فن پارہ زندگی کے متعلق فن کار کے تجربے کا اظہار ہے تنقید — فن پارے کے متعلق نقاد کے تجربے کا اظہار ہے' اور دونوں تجربات ساتھ ساتھ زندہ رہتے ہیں (بشرطیکہ دونوں تجربات شاندار اور شدید ہوں) اچھی تنقیدوں کو بھی لوگ اتنا ہی یاد کرتے ہیں، جتنا فن پارے کو — اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ تنقیدی ادب اور تخلیقی اور تحقیقی ادب کا تجربہ ایک سا ہوتا ہے' یا دونوں کی نوعیت اور شدت میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ مطلب صرف یہ ہے کہ تنقید اگر ایک تجربہ ہے تو تجربے کے طور پر ہی زندہ رہتی ہے' اور اگر ایک رابطہ ہے تو ہر رابطے کی طرح اپنا کام پورا کر کے ختم ہو جاتی ہے۔

تنقید جب نقاد کے ادبی تجربے کا اظہار بنتی ہے' تو وہ بڑی حد تک تخلیقی اور تاثراتی ہوتی ہے۔ نقاد بھی ادب کے اپنے تجربے کو اپنے تاثر کو' از سرِ نو تخلیق کرتا ہے۔ ایسی تنقید خردہ گیری اور نکتہ چینی سے احتراز کرتی ہے۔ یہی اس کی سب سے بڑی طاقت ہے اور سب سے بڑی کمزوری ہے۔ طاقت اس معنی میں کہ یہ تنقید چھوٹی موٹی غلطیوں کی نشان دہی کر کے قاری کو فن پارے کے کمزور پہلوؤں میں الجھانے کی بجائے' وہ فن پارے کے طاقتور پہلوؤں کا بیان کر کے قاری کو اس سے لطف اندوز ہونے کا اہل بناتی ہے۔ کمزوری اس معنی میں کہ وہ فن پارے کے کمزور پہلوؤں سے احتراز کر کے جب اس کی تاثراتی تعریف ہی پر توجہ مرکوز کرتی ہے تو وہ فن پارے کی قدر و قیمت کا تعین نہیں کر پاتی۔ تنقید کا ایک فریضہ فن پارے کی قدر کا تعین بھی ہے۔ اسی لیے تنقید کو فن پارے کے تجربے کا اظہار بنانا ایک زبردست ذہنی نظم و ضبط اور توازن کا تقاضہ کرتا ہے یعنی نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ تنقید کو اپنے تاثر اور تجربے کا بیان ہی نہ بنائے بلکہ تعریف سے گزر کر قدروں کا تخمینہ بھی لگائے۔ بڑی تنقید کا اسلوب اسی لیے تاثراتی اور تجرباتی اسالیب کا امتزاج ہوتا ہے۔ اس امتزاج کے بغیر تنقید یا تو

محض شاعری بن جاتی ہے یا فن پارے کے معائب اور محاسن کی کھتونی۔

تنقید کو تجربے کا اظہار بنانے میں دوسرا خدشہ یہ ہے کہ نقّاد اپنی ذات کو پیش پیش رکھ کر تنقید کو فن پارے سے بالکل بے نیاز کر لیتا ہے۔ چناں چہ تنقید میں نفسیات، سماجیات، فلسفہ روحانیات کے وہ مسائل بیان ہونے لگتے ہیں جن کا فن پارے سے کوئی تعلق نہیں ہوتا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تنقید ایک ایسا قائم بالذات ڈسپلن بن جاتی ہے جس کا ادب سے گویا کوئی سروکار ہی نہیں ہوتا۔ نقّاد اگر ایک طرف اپنے سماجی آدرشوں میں کھو جاتا ہے تو دوسری طرف اپنے روحانی انکشافات کو بیان کرنے لگتا ہے اس طرح نقّاد کی ذات ایک دیوار کی طرح قاری اور فن پارے کے بیچ حائل ہو جاتی ہے۔ قاری نقّاد کی فکری دنیا کی سیر کرتا ہے لیکن فن پارے کے متعلق کچھ بھی نہیں جان سکتا۔ اسی لیے نقّاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے جس تجربے کو بیان کر رہا ہے، اس کی جڑیں فن پارے سے اکھڑی ہوئی نہ ہوں فن پارہ ایک حقیقت ہے، اور نقّاد اس حقیقت کا اپنا تجربہ بیان کر رہا ہے اس حقیقت سے الگ اس کا تجربہ کوئی نہیں۔ فن پارے کو وہ اپنی فکر کے لیے بہانۂ روانگی نہیں بنا سکتا۔ فن پارہ اس کی فکر کو پر پرواز عطا نہیں کرتا بلکہ اپنی طرف کھینچتا ہے۔ فن پارے سے تحریک پا کر فکر، فلسفہ، نفسیات اور سماجیات کی دنیاؤں کی سیر کے لیے روانہ نہیں ہوتی بلکہ ان دنیاؤں کی سیاح فکر فن پارے کو دیکھ کر اس کی طرف عقاب کی یکسوئی سے جھپٹتی ہے۔ نقّاد تمام علوم کی آگہی کو لے کر فن پارے کو پرکھتا ہے وہ دوسرے علوم کی سیاحی کا بہانہ نہیں بناتا۔ یاد رکھیے کہ فن پارے کا تجربہ نقّاد کا ہوتا ہے اور نقّاد نہ فلسفی ہوتا ہے نہ مؤرخ نہ ماہرِ نفسیات نہ ماہرِ سماجیات بلکہ ان سب علوم کا خوشگوار مرکب ہوتا ہے۔ ماہرِ نفسیات فن پارے کے تجربے کو ایک نفسیاتی عقدہ بنا دیتا ہے، اور ماہرِ سماجیات ایک سماجی مسئلہ۔ یہ تو صرف ادبی نقّاد ہوتا ہے جو اپنے تجربے کو ایک ادبی تجربہ بناتا ہے۔

اگر ہمارے زمانہ میں لوگ شاعری میں دلچسپی کھو رہے ہیں تو اس میں لوگوں اور شاعروں کا تو قصور ہے ہی، لیکن اس کی ذمّہ داری بڑی حد تک نقّادوں پر بھی عائد ہوتی ہے۔ انھوں نے اپنی تنقیدوں کو اس قدر خشک غیر دلچسپ، اور بیکا نکی بنا دیا کہ وہ ادبی ذوق پیدا کرنے کی اہل ہی نہ رہیں۔ یہ تنقیدیں نقّاد کے تجربے کا بیان نہیں بلکہ اس کے تعصّبات اور عقائد کا ڈھنڈورا بن کر رہ گئیں۔ یا پھر اس کے

علم وفضل اور فلسفے اور منطق کی ایسی دیوار بن گئیں کہ قاری کی نظر اس کے پار فن پارے کو دیکھ ہی نہ سکی۔ تنقید کو ایک مہذب، شائستہ اور بیدار ذہن کی سیاحت ادب کی داستان ہونا چاہیے۔ اس داستان کو بذات خود اس قدر دلچسپ اور بصیرت افروز ہونا چاہیے کہ ہم مبہوت ہو کر سنا کریں۔ ادب کی دنیا سے اگر ہم واقف ہیں تو یہ داستان سن کر بھولی بسری یادیں پھر سے تازہ ہو جائیں۔ اگر واقف نہیں تو اس کی سیاحی کے لیے روانہ ہو جائیں۔ تنقید وہی بڑی ہے جو ہمارے ادبی ذوق کو تازہ اور خرّم رکھے، ہمیں فن کاروں اور فن پاروں سے لطف اندوز ہونے کا اہل بنائے۔ یہ کام تنقید اسی وقت کر سکتی ہے جب خود نقّاد کا ادبی ذوق تازہ اور پرجوش ہو اور وہ بھی فن کاروں اور فن پاروں سے لطف اندوز ہونے کی اہلیت رکھتا ہو۔ کسی بھی تجربے کے لیے ذہن کی کشادگی اوّلین شرط ہے۔ بند اور مشروط ذہن دوسرے شخص کے تجربے میں شریک نہیں ہو سکتا۔ وہ آئیں بائیں شائیں کرتا رہ جاتا ہے اور تجربے کے اسرار اس پر ظاہر نہیں ہو پاتے۔ جو نقاد فن پارے کے تجربے میں شریک نہیں ہو سکتا وہ باہر سے اس پر کھڑا خیال آرائی کرتا رہتا ہے۔ پائنچے چڑھائے چھاتا کھولے، سائبان میں کھڑے ہو کر برسات پر خیال آرائی کرنا اور بات ہے اور برسات میں بے محابا نہانا اور دھوم مچانا دوسری بات ہے۔ ایک بنی تلی کاروباری زبان میں موسم کا حال سناتا ہے، دوسرا کپکپاتے لبوں سے سسکاریاں لیتے ہوئے اپنے بھیگے کپڑے نچوڑتے ہوئے، برسات کی بہاروں کا ذکر کرتا ہے۔ ایک اپنا تجربہ بیان کرتا ہے، دوسرا اپنا تماشا۔ ایک کا بیان سن کر ہم بھی پانی میں لت پت ہونے کے لیے زقند لگاتے ہیں، دوسرے کا بیان سن کر اوپر سے لے کر نیچے تک شیروانی کے بٹن بند کرتے ہیں۔

تنقید وہی اچھی ہوتی ہے جو Descriptive ہوتی ہے، یعنی فن پارے کے حقائق facts کا بیان کرتی ہے، اور Prescriptive نہیں یعنی نسخے فارمولے اور منصوبے بانٹنے سے احتراز کرتی ہے۔ فن کار کے تجربے کی نوعیت کو ہمدردی سے سمجھنا تنقید کا اولین فریضہ ہے۔ کسی بھی آدمی کی جذباتی مشکلوں کو سمجھنے کے لیے کردار کی

کشادہ جبینی اور فراخ حوصلگی کی ضرورت ہے نقاد وہی اچھا ہوتا ہے جو مذاق کے اعتبار سے آفاقی ہمہ جہت اور ہمہ گیر ہو۔ جو ادبی تجربات کے تنوع اور رنگا رنگی کو قبول کرتا ہو۔ جو ادب کی مختلف اصناف سخن سے لطف اندوز ہو سکتا ہو۔ ادبی تنقید بلند جبینی تند مزاجی، چڑ چڑے پن اور نفاست پسندانہ چھوت چھات کی شکل ہی سے متحمل ہو سکتی ہے۔ ادب کا تعلق انسانی زندگی کے تجربات سے ہے اور ان تجربات کا دائرہ عامیانہ زندگی کے کھردرے فحش اور ارضی حقائق سے لے کر مہذب زندگی کے لطیف ترین جذباتی تعلقات اور روحانی آندوستدیوں تک پھیلا ہوا ہے۔ ادب کا تعلق زندگی کی actuality سے ہے۔ نقاد کو چاہیے کہ وہ اس actuality کو ہر سطح پر قبول کرنے کا حوصلہ رکھے۔ فن کار تو زندگی کی گندگی کو گھن کھائے بغیر بدصورتی کو ناک بھوں چڑھائے بغیر اور بے پایاں خلا کو چکرائے بغیر دیکھتا ہے۔ فن کار تو زندگی کی پر اسرار ہیئت کو دیکھ کر نیاز مند بنتا ہے اور اس کے مزاج کی تمام نفاست پسندی اور شائستگی دھری کی دھری رہ جاتی ہے۔ حقیقت کے پھاڑ کھانے والے وحشی جانور کے لبوں پر سرخ خون کے داغ دیکھ کر وہ سہم جاتا ہے۔ لیکن نقاد ہے کہ بات بات پر ناک پر رومال رکھتا ہے۔ قدم قدم پر پائنچے چڑھاتا ہے۔ اُس طرف جس طرف حقیقت کا خونخوار چیتا ہانپتا ہے اور فن کار اس سے آنکھیں ملانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس طرف نقاد نظر بھر کر دیکھنے کا حوصلہ نہیں رکھتا۔ فن کار چھوئی موئی کا پودا نہیں بلکہ تناور درخت ہوتا ہے۔ اس کی جڑیں دور دور تک زمین میں پھیلی ہوئی ہوتی ہیں۔ اس کے سر پر نیلے آکاش کا سایہ ہوتا ہے اور اس کے پتے کھلی ہواؤں میں سرسراتے ہیں۔ اس کی ڈالیوں پر چڑیوں کے گھونسلے ہوتے ہیں۔ گدھ کچی بوٹی کو نوچتا ہے اور پھنکارتا ہوا لہراتا سانپ شاخوں پر رینگتا ہے۔ صاف بات ہے کہ آدرشوں اور نظریوں کے سفید کپڑوں میں ملبوس نازک طبع نفاست پسند بلند جبیں نقادوں کے لیے ایسے درخت کی چھتنار میں سانس لینا مشکل ہوتا ہے۔ وہ ایسے درخت پر ایک پھبتی کستے ہیں، ایک عمومی بیان دیتے ہیں رائے دیتے ہیں۔ اور اپنے مطالبات کے جھنڈے اٹھائے آگے بڑھ جاتے ہیں۔

یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ نظریہ ساز اور آدرش پاتی نقاد انہی فن کاروں
کو اپنی تنقید کا موضوع بناتے ہیں جو ان کے عقیدہ کے نظام میں فٹ بیٹھتے ہیں۔ وجہ
یہ ہوتی ہے کہ جن نظریات اور نقطوں کو انہوں نے پروان چڑھایا ہے انھیں ان
فن کاروں پر آسانی سے چسپاں کیا جا سکتا ہے۔ اگر ترقی پسند نقاد محض ترقی پسند
فن کاروں پر خامہ فرسائی کرتے رہے تو اس کی وجہ گروہ بندی نہیں تھی بہ ترقی پسند
نقادوں کی دانشورانہ مجبوری تھی۔ ان کا ذہن اس قدر یک طرفہ تھا کہ ان کے لیے یہ
ممکن ہی نہیں رہا تھا کہ وہ ان فن کاروں پر جو ان کے ہم خیال اور ہم عقیدہ نہ
تھے دیانت داری سے قلم اٹھاتے۔ میرا جی منٹو اور اختر الایمان پر لکھنے کا مطلب تھا
کہ یا تو ان کی تعریف کر کے اپنے نظریے کو گزند پہنچاتے یا ان کی تنقیص کر کے اپنے
ناقدانہ کردار کو مجروح کرتے۔ اپنی پسند اور ناپسند اپنی وابستگی اور ناوابستگی سے
بلند ہو کر غیر جانبدارانہ طور پر کسی فن کار کے فن کی خصوصیات کو سمجھنے اور انہیں
Evaluate کر کے کسی معنی خیز لیکن بے لوث اور منصفانہ نتیجہ پر پہنچنے ہی میں
نقاد کی کسوٹی رہی ہے۔ اپنے عقیدے سے ہم آہنگ شاعروں کی نقاد نے بلند بانگ
تعریف کی بھی تو کیا تیر مارا۔ ہر وہ شاعر جو نقاد کے عقیدے یا مروجہ سکہ بند نظام افکار
سے مختلف ہوتا ہے۔ نقاد کے لیے ایک چیلنج ہوتا ہے۔ وہ نقاد کے منصب
اور کردار کی کسوٹی ہوتا ہے۔ لیبل چپکانا، کردار کا قتل کرنا، غلط تاویل کرنا،
غلط رنگ میں پیش کرنا، غلط معنی پہنانا، گندگی اور فحاشی اور انسانیت دشمنی کا
ابھار بتانا، منصوبے اور فارمولے اور مشورے تقسیم کرنا، آوازے کسنا، نام دینا اور
مخالف پروپگنڈہ کرنا، یہ سب باتیں نقاد کے منصب اور کردار کے خلاف ہیں۔
ایسی حرکتیں کر کے نقاد نقاد رہتا ہی نہیں بلکہ پروپگنڈسٹ بن جاتا ہے۔ اس نظر
سے جب آپ دیکھیں گے تو ترقی پسند تنقید نے منٹو میرا جی اور راشد اور جدید
شاعروں کا جو حال کیا ہے وہ خود تنقید کے کردار کا قتل ہے۔ جب اپنی تنقید میں
نقاد نقاد ہی نہیں رہا تو ایک نقاد کی حیثیت سے اس پر غور و فکر ہی بے معنیٰ

ہو جاتی ہے۔ ان لوگوں نے یا تو ایسے فن کاروں کو بالکل نظر انداز کیا یا جب
کبھی ان کا ذکر کیا تو کیچڑ اچھالنے کے لیے۔ کبھی نقاد کی طرح ہمدردی سے ان کے
کارناموں کو سمجھنے کی کوشش کی ہی نہیں۔ فلسفی اور عالم نقادوں کے لیے تو منٹو
راشد اور اختر الایمان جیسے لوگ پیدا ہی نہیں ہوئے اس لیے ان کا تو ذکر ہی جانے
دیجیے۔ لیکن آپ ان لوگوں کا کیا کریں گے جن کی پوری زندگی عصری ادب پڑھتے
گزری ہے۔ انہوں نے اپنی تنقید کے لیے ہمیشہ سردار جعفری، مخدوم، کرشن چندر
جیسے لوگوں کا انتخاب کیا ہے جو اس معنی میں harmless ہیں کہ نقاد کے عقیدے
کو کہیں بھی چیلنج نہیں کرتے۔ اور جب بھی دوسرے فن کاروں کا انھوں نے ذکر کیا ہے
تو اس انداز سے کہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ نقاد has failed to rise to the occasion
کمال کی بات یہ ہے کہ آج کل تو یونیورسٹیوں میں نوخیز طالبِ علم جدید تنقید کے
رجحانات اور میلانات پر مقالے لکھ کر پی۔ ایچ ڈی کی ڈگریاں وصول کرتے ہیں
کوئی ان سے پوچھے کہ جدید تنقید ہے کہاں۔ تنقید کے نام پر جو کچھ لکھا گیا ہے وہ
یا تو پروپگنڈہ ہے یا شاعری اور لفاظی اور یہ بھولے مقالہ نگار ہیں کہ نقادوں کے یہاں ادبی
تصورات کی تلاش کرتے ہیں۔ ادبی تصورات ان نقادوں کے ہوتے ہیں جنھوں نے ادب اور جمالیات پر
فلسفیانہ طور پر غور و خوض کیا ہے۔ لقمہ چینیوں اور پیوند دوزوں کے کوئی ادبی تصورات نہیں ہوتے۔
مبلغوں کے پاس عقائد ہوتے ہیں۔ بندھے ٹکے آدرش ہوتے ہیں تصورات نہیں ہوتے۔ ادبی تصور
پیدا ہوتا ہے ادب کے مطالعہ کے ذریعے چند نتائج پر پہنچنے سے۔ ان نقادوں کے یہاں

تو وہ نظریہ سازی ہے جو دوسرے علوم سے تھوک کے بھاؤ خریدی گئی ہے۔ ان
کے یہاں نظریے کا بیج ادب کی سرزمین سے نہیں پھوٹا بلکہ انھوں نے تو دوسرے
علوم کی سرزمینوں میں پروان چڑھا ہوا نظریے کا تنا در درخت ادب کے گملدان
میں سجانے کی کوشش کی ہے۔ گملدان کا پاش پاش ہونا لازمی ہے۔ اسی لیے
ادبی نظریہ سازی کے بارے میں بڑے احتیاط کی ضرورت ہے۔ یہ بات محض ترقی پسندوں
کے لیے نہیں کہی جا رہی بلکہ ان تمام لوگوں کے لیے قابلِ غور ہے جنھیں نظریہ سازی کا چسکا

ہے۔ ادبی تنقید نفسیات، سماجیات یا سائنس کی طرح الگ سے کوئی علم نہیں۔ کوئی ایسا دانشورانہ ڈسپلن نہیں جو اپنے طور پر اپنے بل بوتے پر کِھل پھول سکے۔ ادبی تنقید ادب کے ساتھ ہی زندہ رہتی ہے۔ ادب سے الگ اس کا اپنا کوئی وجود نہیں۔ اسی لیے ادبی تنقید اسی وقت تک تازہ دم اور جاندار رہتی ہے جب تک اس کی جڑیں ادب میں پیوست ہوں وہ ادب کے رجحانات، میلانات، فن پاروں اور فن کاروں کے ساتھ قدم بہ قدم چلتی ہے۔ ایلیٹ کی بات یاد کیجیے کہ ادبی تنقید کو ادب کے حقائق کے ساتھ رہنا ہے۔ اسی لیے تو ایلیٹ تنقید میں تجزیاتی اور تقابلی مطالعے پر اتنا زور دیتا ہے۔ ایک ایک فن کار کا دوسرے فن کار سے ایک فن پارہ کا دوسرے فن پارے سے ایک زبان کے جدید ادب کا اس کے کلاسیکی ادب سے ایک زبان کے ادب کا دوسری زبان کے ادب سے تقابلی مطالعہ جو ٹھوس تجزیہ پر مبنی ہو تنقید کو Speculative بننے سے روکتا ہے۔ نقاد کی کوشش یہی ہونی چاہیے کہ اس کی فکر ادبی متن کے حوالے سے ہو اسی لیے متنی تنقید Textual Criticism نقاد کی ذہنی تربیت کا بہترین طریقہ ہے جہاں نقاد کے قدم ادب کی زمین سے اکھڑتے نہیں کہ وہ نظریاتی ترنگوں کا شکار ہوا ہی ہے یہ ادبی متن ہے جو اسے کھونٹے سے باندھے رکھتا ہے۔ اسی لیے کتابوں کے اچھے تنقیدی تبصرے نقاد کی ذہنی تربیت میں بڑا کام کر سکتے ہیں۔ ہم لوگ تو سمجھتے ہیں کہ جب تک ادبی نظریے پر ایک بھاری بھرکم کتاب نہ لکھ لیں تب تک بھلا کون ہمیں نقاد سمجھے گا۔ آپ جانسن سے لے کر ایلیٹ تک تمام بڑے نقادوں کا مطالعہ کیجیے اور دیکھیے کہ انھوں نے ادبی اور تنقیدی کتابوں اور مضامین کو کیسے اپنی نگارشات کے لیے نقطۂ آغاز بنایا ہے۔ جانسن کی تو بہترین تنقید میں شیکسپیر کے ڈراموں کے دیباچوں اور انگریز شاعروں کے تذکروں کے سلسلے میں وجود پذیر ہوئی ہیں۔ ایلیٹ کے بیشتر مضامین تبصروں دیباچوں یا مخصوص شاعروں اور پہلے سے طے شدہ موضوعات پر تقریروں پر مشتمل ہیں۔ در اصل انگریزی تنقید کی روایت شروع ہی سے تہذیبی اور empirical رہی ہے۔ انگلستان میں ادب انسان کی سماجی اور

اخلاقی زندگی سے شدید طور پر مربوط رہا ہے اور تنقید بھی ادب کے واسطے سے انسان کے اہم اور بنیادی سماجی اور اخلاقی مسائل سے دست و گریباں رہی ہے۔ ادب کی طرف اسی انسانی اور ارضی رویّے نے تنقید کو نظریہ سازوں کی ذہنی عیّاشی کا میدان بننے نہیں دیا۔ تنقید کی اکثر غلطیاں تفسیر کی غلطیاں ہوتی ہیں۔ مثلاً ہملٹ کے کردار کی تفسیر ڈرامے کے متن سے الگ ہو کر ایسے کی جائے گویا وہ ایک خیالی نہیں بلکہ زندہ آدمی ہے یا علم نفسیات کا ایک گرماگرم مسئلہ۔ ایسی تنقیدوں کے توڑ کا طریقہ یہی ہے کہ پھر سے کوئی گرینول بارکر پیدا ہو اور ڈرامے کو سٹیج پر کھڑا کر دے۔ ایلیٹ کے وہ مضامین جو اس نے الزبتھن عہد کے ڈراما نویسوں پر لکھے ہیں اس بات کی ضمانت ہیں کہ نقّاد نفسیاتی تاویلوں کی ترغیبات کا شکار ہوئے بغیر ان کے ادبی خصائص پر اپنی گرفت مضبوط کیے ہوئے ہے حالاں کہ ان ڈراموں کی تاریک المیہ فضاؤں نے اچھے اچھوں کو گمراہ کیا ہے اور نقّادوں نے ان میں وہ معنی تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جو ان میں نہیں ہیں۔ نظریہ سازی اسی وقت جنم لیتی ہے جب تنقید اپنا تہذیبی انسانی اور ادبی منصب فراموش کر کے ادب سے الگ اور بے نیاز ہو کر سائنس کی طرح ایک آزاد دانشورانہ ڈسپلین کے طور پر کام کرنے لگتی ہے۔ پھر تو ادبی تجربات اور تخلیقات نقّاد کے لیے وہ کیمیاوی عناصر بن جاتے ہیں جنھیں ایک دوسرے سے الگ کر کے ایک دوسرے سے ملا کر ایک نظریے اور ایک فارمولے کی تشکیل کی جاتی ہے۔ ایک طرف ادب کا معاشرتی نظریہ وجود میں آتا ہے دوسری طرف نفسیاتی تیسری طرف دیومالائی۔ ان نظریات کی تنقید تشریح اور تفصیل پھر تو تنقید کو اس قدر clinical بنا دیتی ہے کہ لوگ محض فارمولوں میں باتیں کرتے ہیں اور ادبی حوالوں اور ادیبوں کا ذکر محض برکت کی خاطر ہوتا ہے۔ تنقید میں تجریدی فکر کا عنصر اس قدر غالب ہو جاتا ہے کہ وہ خالص فلسفیانہ مقالہ معلوم ہوتی ہے۔ (اس تنقید کا ادب سے وہی رشتہ ہوتا ہے جو مثلاً اڑتے ہوئے پتنگ کا زمین سے۔ ایک باریک سے دھاگے سے تنقید ادبی زمین سے بندھی رہتی ہے اور یہ دھاگا بھی تھوڑے فاصلے پر جا کر نگاہوں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ اس قسم کی پتنگ بازی

امریکی پروفیسروں کا دن رات کا مشغلہ ہے۔ امریکہ تخصیص Specialization کا
مرکز ہے۔ جو لوگ جینے کو الگ کر کے ٹیسٹ ٹیوب میں بچے پیدا کرنے کے تجربات کر رہے
ہوں ان سے یہ توقع کہ وہ تنقید کو ادب کا ایک جزو لاینفک سمجھیں عبث ہے۔ اس معاملے
میں سرمایہ دار امریکہ سے اشتراکی روس کچھ بہت زیادہ مختلف نہیں۔ اشتراکی روس میں تو
ادب انسانی معاشرے کا حصہ ہی سے رہا بھی نہیں۔ وہ ریاست اور پارٹی آفس کا حصہ بن گیا
ہے۔ ادب تبلیغ کا ایک ذریعہ یقیناً ہے لیکن انسان کی معاشرتی جذباتی اور اخلاقی
زندگی کے ساتھ اس کا تعلق بس اتنا ہی رہ گیا ہے جتنا تعلق ہماری ہندوستانی فلموں کا
ہماری تہذیبی زندگی کے ساتھ۔ دونوں طرف فارمولوں منصوبہ بندی اور حب الوطنی کی
ریل پیل ہے۔ اب ترقی پسند کہیں گے روس اور چین میں کتابیں کروڑوں کی تعداد میں
بکتی ہیں۔ گزارش ہے کہ امریکہ میں سراغ رسانی کے ناول اور بیسٹ سیلرز کچھ کم تعداد
میں فروخت نہیں ہوتے۔ ہاں یہ ایک قابلِ فخر بات ہے کہ روس میں کلاسیکی ادب بھی
اتنی ہی کثیر تعداد میں پڑھا جاتا ہے۔ لیکن اس کا سہرا میں ریاست اور بیوروکریسی کے
سر کیوں باندھوں۔ یہ تو کلاسیکی ادب کی اپنی پائیداری اور روس کے عوام کی اس بنیادی
انسانیت کا ثبوت ہے جو تمام احتسابوں کے باوجود کسی نہ کسی طرح ان سرچشموں کی تلاش
کر ہی لیتی ہے جو اعلیٰ ادب کے ذریعے ان کی جمالیاتی ضرورتوں کی تسکین کا سامان
مہیا کرتے ہیں۔ ورنہ کیا ہم اس بات سے بے خبر ہیں کہ ریاست اور بیوروکریسی
نے تو ادب کو آئیڈیولوجی کا حلقہ بگوش بنا کر پورے روسی ادب کو ان کتابوں سے بھر دیا
جو اتنا بھی نہ بک سکیں جتنی عموماً ایک سراغ رسانی کی کتاب بکتی ہے۔ ہمارے یہاں ادب
کی ہنگامی اور پائدار قدروں کی جو بحث چلی تھی اس کے پیچھے کچھ نفسیاتی وجوہات بھی تو
تھیں۔ جس سماج میں کم سنی کی موت کا اوسط زیادہ ہو اس میں سن رسیدگی کی تعریف بھی
ایک سفاک مذاق بن جاتی ہے۔ بہرحال روس میں جب ادب آئیڈیولوجی کی تبلیغ کا ذریعہ
بنا تو نقادوں کے لیے صرف اتنا کام رہ گیا کہ وہ ادب کی ایسی نظریاتی تفسیریں لکھا کریں
جو آئیڈیولوجی کے ہاتھوں ادب کے Rape کو شرعی نکاح کا مقام عطا کریں۔ پوری

روسی تنقید اسی نظریہ سازی کی شکار ہے۔ آئیڈیولوجی تو انھیں پارٹی آفس اور ریاست سے بنی بنائی مل جاتی تھی۔ آئیڈیولوجی یہ تو تنقید یا تصرف کا مطلب تھا سائبریریا کی ہوا خوری۔ لہٰذا نقادوں نے خیر اسی میں منائی کہ آئیڈیولوجی جیسی کچھ انھیں دی گئی ہے اور ادب جیسا کچھ تخلیق ہو رہا ہے دونوں کو قبول کریں اور دونوں پر اس طرح سے رائے زنی کرتے رہیں کہ ادب آئیڈیولوجی اور ان کی تنقید تینوں پر آنچ نہ آنے پائے۔ اس کا آسان ترین طریقہ یہ تھا کہ تنقید کو نظریہ سازی اور تجریدی فکر کی اس معراج پر پہنچا دیا جائے جہاں پر ہر لفظ ایک اصطلاح ہر فقرہ ایک کلی شی Clitche ہر جملہ ایک نا موطا بن جائے۔ چونکہ فکر کے راستے مسدود تھے اس لیے ٹکرا لازمی تھی۔ مارکسی فکر کی ویسے بھی وسعت کی خصوصاً ادبی تنقید میں۔ لہٰذا ایک ہی خیال کو ایک ہی قسم کی اصطلاحوں اور کلی شیر میں ایک ہی مضمون اتنی بار دہرایا جاتا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کوئی مدرسے کا لونڈا آموختہ دہرا رہا ہے۔ روسی نقادوں نے تنقید کا وہ اسلوب ایجاد کیا ہے جو انسان کی پانچ ہزار سالہ تہذیبی تاریخ میں دنیا کی کسی زبان نے ایجاد نہیں کیا۔ اس میں تعجب کی کوئی بات بھی نہیں۔ آج کا انسان حرکتیں ہی ایسی کر رہا ہے جس کی مثال انسان کی پچھلی ہزاروں برس کی تاریخ میں نہیں ملتی روس کے اشتراکی نقاد قلم رانی اس طرح کرتے ہیں گویا ان کے پیچھے تنقید کی کوئی روایت ہی نہیں رہی۔ اشتراکی حقیقت نگاری ان کا مرغوب کھاجا ہے۔ وہ سینکڑوں اور ہزاروں مضامین جو اس موضوع پر لکھے گئے ہیں، ادب میں ادبی حقائق سے بے نیازی برت کر نظریہ سازی کرنے کی عبرت ناک مثال پیش کرتے ہیں۔ اشتراکی حقیقت نگاری کی بات چھوڑیے خود حقیقت نگاری ادب کا ایک طریقہ کار ہے جس کی اپنی بہت سی حدود ہیں۔ اشتراکی حقیقت نگاری پر اس طرح بات کرنا گویا یہ ادبی تخلیق کا واحد طریقۂ کار رہ گیا ہے، بذاتِ خود تنقیدی دیوالیہ پن کی دلیل ہے۔ پھر اشتراکی حقیقت نگاری کے معتدبہ تخلیقی نمونوں کی عدم موجودگی میں اس پر اتنی لن ترانیاں کرنا نظریہ سازی کے اسی میلان کا آئینہ بردار ہے جو ادبی تنقید کو ادب سے آزاد ایک علاحدہ دانشورانہ ڈسپلین کا روپ دیتا ہے۔ ذہنی عیاشی کے معنیٰ اس کے

سے اور کیا ہیں کہ ایسی سرگرمی میں مشغول رہا جائے جو علم و ادب کے مختلف شعبوں میں
اس لیے ثمر آور ثابت نہ ہو کہ وہ ان شعبوں کی مبادیات سے غیر متعلق اور غیر آگاہ ہے۔
اور ستم بالائے ستم دیکھئے کہ ذہنی عیاشی کی گالیاں وہ لوگ کھاتے رہے جو ادب کو
ادب اور فن کو فن کے طور پر برتتے تھے اور اپنے ادبی تصورات کی تشکیل میں ادب اور
آرٹ کی مبادیات اور حقیقتوں کا خیال رکھتے تھے۔

تنقید ادب سے الگ کوئی چیز نہیں۔ اس کا کام ہمارے ادبی شعور اور ذوق شعر
کی تعلیم و تربیت ہے اور یہ کام وہ اسی وقت کر سکتی ہے جب وہ ادب کے متن کے
حوالے سے تقابل اور تجزیے کے طریقہ کار کو اپنا کر ادیبوں اور ادب پاروں کو سمجھنے اور ان
سے لطف اندوز ہونے کے مواقع پیدا کرے۔ لہٰذا وہ تنقید جو سب کو ایک ڈنڈے سے
ہانکتی ہے، لیبل چپکاتی ہے اور عمومی بیانات دیتی ہے اپنے منصب کے فرائض سرانجام
نہیں دیتی۔ مثلاً یہ کہنا جیسا کہ جدیدیت کے نقادوں کا کہنا ہے کہ نئی شاعری "فرد کی ذات"
"ذات کا کرب" اور "کرب کا احساس" اسی مثلث میں محبوس ہو کر رہ گئی ہیں جدید شاعری
کے متعلق کچھ بھی نہیں بتاتا۔ نقاد کو یہ بتانا چاہیے کہ ایسا مثلث کیوں اچھی اور بڑی
شاعری پیدا کرنے کا اہل نہیں۔ کیا غالب کی شاعری اس مثلث کے علاوہ کچھ اور چیزوں کو
پیش کرتی ہے۔ کیا میر کی شاعری اس مثلث میں قید نہیں ہے۔ غالب اور میر کے یہاں وہ
کونسے عناصر ہیں جو انہیں اس مثلث کی حدود سے باہر نکالتے ہیں۔ اور کیا واقعی جدید
شاعری اس مثلث میں قید ہے۔ منیر نیازی، اختر الایمان، عمیق حنفی، محمد علوی، کمار پاشی
شہر یار اور دوسرے شاعروں کے یہاں زندگی انسان اور کائنات کی طرف اپنے رویوں
کو از سر نو تدوین کرنے کی کوششوں کا سراغ نہیں ملتا۔ یہ اپنے احساس کی آنچ میں انگارے
کی طرح دہکنا؛ یہ بدن کی دلآویزیوں کی طرف لذات سے بھرپور فریفتگی؛ یہ مظاہر فطرت
کی طرف بے پناہ کشش؛ یہ دیومالاؤں لوک گیتوں لوک ناچوں لوک کتھاؤں لاگ اور
راگنیوں کی کیف آور فضاؤں، دھنک کے رنگوں، دھرتی کی خوشبوؤں، سمندر کی بے
کرانیوں، پربتوں کی رہبتوں، اندھیری رات کی پراسرار تاریکیوں، جنگل کی سرگوشیوں میں

جینے کی کوشش کیا جدید شاعری کی حسیّت کے ایک نئے سفر کی آئینہ دار نہیں ہے۔ کیا یہ نئے paganism کی طرف بھرپور قدم نہیں ہے۔ کیا یہ گلیوں کی خاموشیوں، چوپال کی خاموشیوں، چوپال کی سرگوشیوں۔ پگڈنڈیوں کے گیتوں، گھر کی دیواروں، کھڑکی کی سلاخوں، آنگن کی تنہائیوں کا ذکر کھوئی ہوئی مانوس وابستگیوں کی تلاش کا غماز نہیں ہے۔ یہ کھوکھلے آدرشوں، یہ دم گھونٹنے والے اداروں، یہ تباہی اور بربادی کے اسلحوں، یہ متمدن سماج کی خون ریزیوں، نفرتوں اور حقارتوں کی زنجیروں سے گلوخلاصی کی تڑپ۔ یہ اپنی کھال میں جینے کی آرزو۔ یہ جذبے کی آوارہ اڑان کے لیے بے قراری، یہ محدود سے لامحدود کی طرف پیاسی روح کی آرزومندی، کیا یہ توانا اور صحت مند رومانیت کی نشانیاں نہیں ہیں۔

غرض یہ کہ تنقید ادب سے علاحدہ کوئی ایسا دانشورانہ ڈسپلن نہیں جو اپنے بل بوتہ پر پھل پھول سکے۔ ہر بڑی تنقید فن پارے کا تاثر بھی ہوتی ہے اور اس کا تخمینہ اور محاکمہ بھی۔ تخمینہ اور محاکمہ موضوع کا بھی ہوتا ہے اور ہیئت کا بھی۔ نقّاد جانتا ہے کہ موضوع کو ہیئت سے الگ نہیں کیا جا سکتا لیکن تنقیدی مجبوری کے تحت اسے الگ کرنا پڑتا ہے۔ ورنہ تنقید ممکن ہی نہیں۔ فن پارے کو ایک کل کی صورت میں دیکھنے کا نتیجہ تاثراتی تنقید ہوتا ہے، اور گو تاثراتی تنقید میں اچھی تنقید کے امکانات بھی ہیں لیکن اس کی اپنی حدود بھی ہیں اسی لیے اچھی تنقید تاثراتی تنقید کے عنصر کو اپنے ذہن میں لیے ہوتی ہے لیکن تاثراتی تنقید کی طرح تخمینے، محاکمے اور محاسبے سے پہلو تہی نہیں کرتی۔ تاثراتی تنقید اس جمالیاتی تاثر کا بیان ہوتی ہے جو فن پارے نقّاد کے ذہن میں پیدا کرتا ہے۔ اوّل تو یہ ضروری نہیں کہ فن پارہ سب کے ذہن پر یکساں تاثر چھوڑے۔ دوئم یہ بھی ضروری نہیں کہ فن پارے کا جو تجربہ نقّاد کا رہا ہے وہ صحیح ہو۔ موثر فن پارہ جب جمالیاتی تجربے کی تخلیق کرتا ہے۔ وہ تجربہ فن پارے کے اندر ہے۔ یعنی اس تجربے کو حاصل کرنے کے لیے نہیں براہ راست فن پارے کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔ یہ تجربہ موضوع، مواد، زبان، استعاروں، علامتوں، تشبیہوں اور شعری تکنیکوں میں اس قدر الجھا ہوا ہوتا ہے کہ اسے ان سے علاحدہ کیا ہی نہیں جا سکتا۔ یعنی آپ جب

تک نظم کی پوری فضا میں ڈوب نہیں جاتے آپ اس تجربے کو حاصل کر ہی نہیں سکتے جو نظم کے مختلف اجزا میں نہیں بلکہ پوری نظم میں بکھرا پڑا ہے۔ اس تجربے کا نظم سے الگ کوئی وجود نہیں۔ لہٰذا نظم سے الگ کسی اور زبان میں اس کا بیان بھی ممکن نہیں۔ آپ کسی بھی نظم کے بارے میں کچھ بھی کہیں، آپ جو کچھ کہیں گے وہ آپ کی بات ہوگی، نظم کی بات نہیں ہوگی۔ نظم کا آپ کا تجربہ ہوگا نظم کا اپنا تجربہ نہیں ہوگا۔ اقبال کی نظم "حقیقت حسن"، یا "جبریل و ابلیس" یا "مسجد قرطبہ" کا تجربہ اس زبان سے الگ نہیں جو شاعر کے احساس کا ذریعۂ اظہار بنی ہے۔ شاعر کا احساس خود اس کا ہے لہٰذا شاعر کی زبان جو اس احساس کی ترجمان بنی ہے، خود اس کی ہے۔ اس کے احساس کو اس کی زبان سے آپ علاحدہ کر ہی نہیں سکتے۔ چناں چہ :

سلسلۂ روز و شب تار حریر دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

یا

چمن سے روتا ہوا موسم بہار گیا
شباب سیر کو آیا تھا سوگوار گیا

یا

خضر بھی بے دست و پا الیاس بھی بے دست و پا
میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جو بہ جو

ان اشعار میں، اور اس معنی میں پوری نظموں میں، جس احساس، خیال، یا تجربے کا اظہار ہوا ہے۔ اسے ان الفاظ کے ذریعے ہی پایا جاسکتا ہے جو تجربے کا ذریعۂ اظہار ہیں۔ آپ الفاظ کو بدل دیکھیے 'احساس'، خیال، یا تجربہ اب شاعر کا نہیں رہے گا آپ کا بن جائے گا۔ لہٰذا نظم میں جو تجربہ بیان ہوا ہے، اسے نظم کے ذریعے ہی حاصل کیا جاسکتا۔ تاثراتی نقاد اپنی تنقید میں اس تجربے کی از سرِ نو تخلیق کی کوشش کرتا ہے۔ یہ کوشش فضول ہے، کیوں کہ یہ ممکن نہیں۔ البتہ نقاد کے

اپنے تاثر کا بیان کچھ قدروقیمت رکھتا ہے لیکن صرف اسی صورت میں کہ یہ ایک نہایت ہی حساس، باذوق، اور تخیلی آدمی کا تاثر ہو جیسا کہ مثلاً ولیم ہیزلٹ جو تاثراتی تنقید کا امام مانا جاتا ہے کی تحریروں میں نظر آتا ہے۔ لیکن ایسے تاثراتی بیان کی حیثیت بھی ایک انشائیے کی ہے۔ یہ انشائیہ نقاد کے ذہن کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ فن کار کے ذہن کا نہیں اور ہماری دلچسپی کا مرکز نقاد کا انشائیہ ہوتا ہے، فن کار کا فن پارہ نہیں، گو نقاد فن پارے کو اپنے تجربے کی بنیاد کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ تاثراتی تنقید کا سب سے بڑا خطرہ یہ ہے کہ نقاد اپنے تاثر کے بیان کے لیے جن تمثیلوں، استعاروں، تشبیہوں علامتوں اور پیکروں کا استعمال کرتا ہے، ممکن ہے وہ زبان کی اس پوری مشنری سے مختلف ہو جس کا استعمال شاعر نے کیا ہے اس صورت میں اس کا تاثراتی انشائیہ فن پارے کی فضاؤں سے بالکل مختلف فضا میں پرواز کرنے لگتا ہے، اور قاری کو دونوں سے الگ الگ طور پر لطف اندوز ہو سکتا ہے، لیکن اس کے لیے تاثراتی انشائیہ فن پارے کے جمالیاتی تجربے کی توسیع کا کام کرنے کی بجائے، ایک آزاد اور قائم بالذات تجربہ بن جاتا ہے۔ تنقید کو ایسی تخلیقی شان بخشنا ایک زبردست خلاق ذہن کا کام ہے، اسی لیے تاثراتی تنقید کے اعلیٰ نمونے صرف انگلیوں پر شمار کیے جاسکتے ہیں۔ تاثراتی تنقید ایک میلان کے طور پر ابھری لیکن اپنی روایت بنا نہ سکی۔ البتہ اس میلان کا ایک خوشگوار اثر یہ ہوا کہ تنقید جو مدرسوں اور عالموں کے یہاں سرد، غیر جذباتی اور بےجان ہاتھوں کا محض جراحی بن گئی تھی، ایک نئی توانائی اور تازگی پا کر شخصی تجربے اور جذبے کی آگ سے گلنار بن گئی

تاثراتی تنقید کا سب سے گہرا اثر تنقید کی زبان اور اسلوب پر ہوا۔ نقاد معروضی اور غیر شخصی سطح کی بجائے شخصی سطح پر بات کرنے لگا۔ فن کار اور فن پارے سے وہ ذہنی اور جذباتی طور پر زیادہ involved ہو گیا۔ ادب اور آرٹ کا ذکر وہ اپنی زندگی کے ایک نہایت ہی بیش قیمت تجربے کے طور پر کرنے لگا۔ ادب لونڈوں کو پڑھانے کی چیز نہیں بلکہ زندگی گزارنے کا فن بن گیا۔ چناں چہ تنقید میں اس نے کتب کی سرد اصطلاحی زبان کی بجائے اس زبان کا استعمال کیا جس میں احساس کے رنگ کی کمان ٹوٹتی تھی۔ نئی تنقید کی زبان نئی

شاعری ہی کی طرح Sensous ہے۔ یا دکھیے کہ جدید تنقید بنیادی طور پر فکری اور دانشورانہ ہے، اور تجزیاتی اور تحلیلی طریقۂ کار اپناتی ہے۔ اور اپنے تجزیے اور تحلیل میں معروضی بے لوث، اور بے لاگ رہتی ہے، لیکن چوں کہ نقاد فن کار اور فن پارے میں ذاتی طور پر Involved ہوتا ہے، اس لیے اس کا جذباتی ردّعمل، جا ہے یہ تعریف و تحسین کا ہو یا فن کار سے بے صبری اور بیزاری کا، اس کی زبان کے Texture کو متاثر کیے بغیر نہیں رہتا۔ نقاد بات اب ذاتی سطح پر کرتا ہے، فن پارے کا اپنا تجربہ بیان کرتا ہے لیکن ساتھ ہی اس کا تجزیہ بھی کرتا جاتا ہے۔ چناں چہ جدید تنقید کا اسلوب بیک وقت شخصی، تاثراتی اور دانشورانہ ہے لب ولہجہ، بات چیت اور مانوس گفتگو کا ہے۔ نقاد کلی شیز، اصطلاحی نقالی، اور شاعرانہ نثر سے احتراز کرتا ہے۔ وہ سائنس کے سرد معروضی طریقۂ کار سے بھی دور رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جو اسے مکتبی نقادوں سے ممتاز بناتی ہیں۔ اب نقاد بننے کے لیے محض اتنا کافی نہیں کہ آپ نے اردو میں ایم۔اے کیا ہے، اپنے پروفیسروں کی مبادیاتِ تنقید پر لکھی ہوئی چند مبتدیانہ کتابیں پڑھی ہیں، اور جونپور یا برہان پور کے کسی شاعر کے کلام کا تحقیقی مطالعہ کرنے کے لیے پی۔ ایچ۔ ڈی میں داخلہ لیا ہے۔ نہیں جناب! تنقید اب لغتِ اردو، یا قواعدِ اردو، یا اصطلاحاتِ اردو تدوین کرنے کا کام نہیں ہے کہ آپ گھر سے شیروانی کے تمام بٹن بند کیے دانش گاہِ اردو کی طرف روانہ ہوں۔ اب تو تنقید لکھنے کا مطلب یہ ہے کہ ایک فن پارے کا آپ کی جذباتی اور روحانی زندگی میں کیا مقام ہے۔ ادب نہ تفریح ہے نہ دانشورانہ زیبائش۔ کم از کم آج کے زمانہ میں آدمی ادب کا مطالعہ اس لیے نہیں کرتا کہ مہذب اور سوفسطائی خواتین کے ڈرائنگ روم میں ایک دلچسپ اور دل کش شخصیت کا مالک تصور کیا جائے۔ آج کے زمانے میں جب کہ زندگی کرنے کے تمام قرائن تہس نہس ہو گئے ہیں، کچے ٹیڑھے لوگوں کے لیے ادب زندگی کا توصلہ برقرار رکھنے کا واحد قرینہ رہ گیا ہے۔ جب کہ انسان کی روحانی زندگی بے برگ و گیاہ صحرا بن رہی ہے، جذباتی فضائیں تشنۂ باراں ہیں، اور سربرہ درگلو انسان اَن اخلاقی اور روحانی

مسائل میں جو انسانی مقدر کے مسائل ہیں اپنی بنیادی دلچسپی بھی کھوتا جا رہا ہے، ادب وہ واحد ذریعہ ہے جو اسے اس کے انسان ہونے کا احساس دلاتا رہتا ہے۔ ادب کی روایت اسے بتاتی ہے کہ کسی زمانہ میں وہ کیسا انسان تھا اور کتنا انسان تھا، اور عصری ادب اسے بتاتا ہے کہ وہ کیسا انسان اور کتنا انسان رہ گیا ہے۔ دولت، شہرت، جاہ طلبی، اقتدار پسندی، ترقی کوشی، حوصلہ مندی، خودغرضی، حرص و ہوس، ذہنی دیوالیہ پن اور تخلیقی بانجھ پن کے اس دور میں جب کہ تہذیب و تمدن کے ہر شعبہ میں بازاری پن، سوقیت اور سستے پن کا دور دورہ ہے ادب کسی نہ کسی طرح ہمیں انسان اور کائنات کے باہمی رشتے اور اس رشتے سے پیدا شدہ انسانی مقدر کے اہم مسائل سے وابستہ کیے ہوئے ہے، اسی لیے ادب کا تجربہ ذہنی افقوں، جذباتی فضاؤں اور احساس کی سمتوں کو بدل دیتا ہے۔ فن کا احساس کی جس آگ میں جلتا ہے اس کے تماشے کے لیے بھی بڑا دل گردہ چاہیے۔ وہ لوگ جو مادہ پرست تمدن کی میکانکی زندگی سے مانوس ہو گئے ہیں۔ ان کی اخلاقی اور روحانی خود اطمینانی کو خاک کرنے کے لیے اس آگ کی ایک حقیر چنگاری کافی ہے۔ نقاد جتنا حساس اور باشعور ہوگا اس کا ادب کا تجربہ بھی اتنا ہی شدید ہوگا۔ ایک بڑا فن پارہ انسان کی جذباتی اور حسی زندگی کے لیے بھونچال سے کم نہیں ہوتا۔ ایک زبردست جذباتی تجربے کا بیان صاف بات ہے اس زبان میں ممکن نہیں جو سرمایہ کے بحران اور پیداواری رشتوں کی تبدیلی کی خبر دیتی ہے۔

کمتبی نقاد کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ اس کے لیے ہر چیز پڑھنے کی چیز ہے جتنا قاری تو ادب کے کسی غیر معمولی تجربے سے گزر کر سناٹے میں آجاتا ہے۔ لیکن کمتبی نقاد کا تو جم ہی ایسا ہوتا ہے کہ سناٹے میں آنا اس کے لیے کافی ہے۔ اردو کا کام معلوم ہوتا ہے۔ اسکا لیے وہ نہایت ٹھنڈے کلیجے سے ہر شعر کے تجزیہ کیا کرتا ہے۔ بین الاقوامی مقابلہ حسن میں ایک آدمی ہوتا ہے جو بغیر کسی اشتعال اور ہیجان کے نہایت بےتکے انداز میں حسیناؤں کے سینے، کمر، اور کولھوں کا ناپ لیا کرتا ہے۔ کمتبی نقاد کے سامنے بھی دنیا بھر کے فن پارے پیش کر دیجئے، وہ بغیر کسی کپکپاہٹ یا اندرونی ہیجان کے اپنے فرسودہ فیتوں

سے خیال کی بلندیوں، اسلوب کی باریکیوں، اور زبان کی نزاکتوں کو نہ پا رہے گا۔ سیکڑوں انقلابی نظموں کی داد دینے کے باوجود وہ انقلابی نہیں بنے گا اور نازک سے نازک اور لطیف سے لطیف احساسات کی حامل نظمیں پڑھنے کے باوجود، اس کی شخصیت گنٹھل بنا رہے گی۔ کمیتی نقاد کے لیے کسی فن پارے کا اچھا یا بُرا ہونے کا مسئلہ خالص کمیتی مسئلہ ہے۔ جب کہ ایک حسّاس نقاد کے لیے یہ مسئلہ حسّی اور جذباتی مسئلہ ہے جس فن پارے نے اس کے احساس کو ایک نئی تازگی، جذبے کو ایک نئی زندگی، فکر کو ایک نئی روشنی بخشی ہے جس نے اسے ایک نیا تجربہ نئی سمت عطا کی ہے، جس فن پارے نے ایک نئی حقیقت کا انکشاف کیا ہے، اک نئے رمز کی پردہ کشائی کی ہے۔ اس فن پارے پر بھلا وہ اس اسلوب میں کیسے رائے زنی کر سکتا ہے جو دانت کے منجن کی صفات اور فوائد بیان کرنے کے لیے وضع کیا گیا ہو۔ ممتاز حسین منٹو کو زندگی بھر گالیاں دیتے رہے اور اس کے مرنے کے بعد اس پر ایک نیم تاثراتی نیم تنقیدی مضمون لکھنے بیٹھے۔ منٹو ایسا فن کار نہیں کہ آپ اُس سے جی چاہے ویسا سلوک کرتے رہیں۔ منٹو ان فن کاروں میں سے ہے جیسے اگر آپ آپ کی ذات سے سلوک کرنے کا موقع دیں تو آپ کے فکر و احساس کی دنیا میں بول سکتا ہے کمیتی نقاد کی تنقیدوں سے یہ تو پتہ چلتا ہے کہ نقاد فن کار کے ساتھ کیا سلوک کر رہا ہے، یہ پتہ نہیں چلتا کہ فن کار نے نقاد کے ساتھ کیا سلوک کیا ہے۔

نقاد کا یہی سرد عمل جراحی ہیئت پسند تنقید کی بھی غیر مقبولیت کا باعث ہوا۔ آئی۔ اے رچارڈز خالص شاعری اور خالص تنقید کسکول روم کے لیے نہیں بلکہ ادب کی صحت کے لیے چاہتا تھا لیکن بھلا دنیا کی کونسی طاقت ہے جو شعر کو مدرسہ جانے سے روکے۔ نئے نقاد جن کا تعلق عموماً لسانیاتی اور صوتیاتی اور رسائی نفسیات کے شعبوں سے رہا تھا انہوں نے شعر کی ہیئتی تنقید کو ایسا ٹکنیکل روپ دیا کہ لوگوں کو تنقید میں بھی ریڈیو سازی کی کتابوں کا مزا آنے لگا۔ ہیئت پسندوں کا ہیئت پر اصرار بجا تھا اور بجا ہے بھی، کیوں کہ ہیئت کو نظر انداز کر کے فن پارے کا مطالعہ کرنے کا مطلب ہے معنیٰ، مواد، موضوع اور خیال کی وساطت سے فن پارے پر ایسی سماجی فلسفیانہ اور اخلاقی رائے زنی کرنا جس کی تصدیق فن پارے کی کلّی جمالیاتی تجربے سے نہیں ہوتی۔ دراصل تنقید میں سماجی علوم کے غیر سلیقہ مندانہ استعمال کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم ادب کو ادب

کے طور پر پڑھنے کی اہلیت گنوا بیٹھے اور فن پارے سے موضوع اور خیال پر اس طرح رائے زنی کرنے لگے گویا موضوع اور خیال فن پارہ کی پیداوار نہیں بلکہ سماجی علوم کی پیداوار ہیں۔ خیال فن کار نے کہیں سے بھی لیا ہو، لیکن فن پارے میں اظہار پاکر اور فن کار کے احساس اور تخیل کی آنچ پاکر وہ اس قدر بدل جاتا ہے کہ اسے ہیئت سے علاحدہ کر کے دیکھنا ناممکن ہے اور گو تنقیدی مجبوری کے تحت نقاد کو ایسا کرنا پڑتا ہے، لیکن اس معاملے میں نقاد اگر زبردست دانشورانہ نظم وضبط اور ادبی سوجھ بوجھ سے کام لینے کی صلاحیت نہیں رکھتا تو صاف بات ہے کہ اس کی رائیں اور فیصلے افراتفری کا شکار ہو کر فن کار اور فن پارے سے انصاف نہیں کر سکتیں۔ ہمارے یہاں تنقید جب سے پمفلٹ بازوں، پروپیگنڈسٹوں، اور صحافیوں کی جولانگاہ بنی ہے تب سے افراتفری کا یہ عالم ہے کہ منٹو اور میراجی کی تو خیر بات ہی کیا میر و مرزا تک کو ہم ایک ایک جملے میں نپٹاتے رہے ہیں۔ ہماری تنقیدوں میں ہم جن سوالات کا جواب دینے کی کوشش کرتے رہے ہیں وہ کچھ اس قسم کے ہوتے ہیں "کیا میر و مرزا کا کلام سماج کے لیے مفید ہے۔ کیا اس سے ایک بہتر سماج کے قیام میں مدد مل سکتی ہے۔ یہ شاعری اپنے وقت کی ترجمان ہے یا نہیں۔ کیا اس شاعری میں اپنے وقت کے اہم واقعات جھلکتے ہیں یا نہیں۔ کیا ان واقعات سے چشم پوشی فرار تو نہیں"۔ غرض یہ کہ اس قسم کی تنقید جو فن کار اور فن پارے کے تجربے کے باہر رہ کر اخلاقی اور سماجی محاذ سے رائے زنی کرتی ہے اسے اخلاقی تادیب اور تنبیہہ کی منزل پر پہنچتے بہت دیر نہیں لگتی۔ پھر تو نقاد جمالیاتی تجربے، اور تنقیدی تجزیہ کو ایک طرف رکھ کر محض اخلاقی اور سماجی تعلیمات سے کام لیتا ہے اور نظم کے اسرار و رموز بے نقاب کرنے والا دانا ئے راز مٹ کر، معلّمِ اخلاق بنتا ہے اور سرِ منبر تعلیم و تلقین کے دفتر باز کرتا ہے۔ اس کے سماجی اندیشے اپنی جگہ ٹھیک سہی، لیکن ایسی خطابت سے ادب اور آرٹ کے مسائل حل نہیں ہوتے۔ تنقید ایک دانشورانہ اور فلسفیانہ سرگرمی ہے۔ اگر کسی مسئلے پر ہم مہذب اور متمدن آدمی کی طرح نظم وضبط سے سوچ بچار نہیں کر سکتے، تو پھر فکر و نظر کے ڈھول پیٹنے کی

ضرورت ہی کیا ہے۔ ایسی تنقید یں پڑھنے کی بجائے آدمی ریڈیو مکینک کی کتاب کیوں نہ پڑھے۔ سوچنا گناہ ہی ٹھہرے تو آدمی دماغ کی بجائے ہاتھوں سے بھی جینے کی کوشش کر لیتا ہے۔ ارے آدمی کا زندگی سے لگاؤ تو اتنا شدید ہے کہ اگر اس سے تمدن کی پوری آرائش چھن جائے تو وہ انجیر کے پتوں میں بھی بھاگ کھیلتا رہے گا۔ لیکن اگر نقاد کا روئے سخن ایک مہذب اور متمدن آدمی سے ہے تو اسے سماجی تحریکات اور انسانیت کے متعلق نیک اندیشیوں اور انقلابی آرزومندی کی سطح سے گزر کر ایک — Rational سطح پر بات کرنی ہوگی۔ ادب اور آرٹ پر بات کرتے وقت اسے ادب کے نیچر اور ادب کے فنکشن پر نظر رکھنی ہوگی۔ اسے یہ بھی جاننا ہوگا کہ ادب کے تجربے کے معنی کیا ہیں اور ادب جس جمالیاتی تجربے کی تخلیق کرتا ہے اس کی نوعیت کیا ہے، اور اس تجربے کی تخلیق کے لیے وہ کون سے وسائل استعمال کرتا ہے، اور اس تجربے کی قدر کا مقام کونسا ہے یعنی قدر صورت میں ہے یا معنی میں، موضوع میں ہے یا ہیئت میں۔ فن پارے کے تجربے سے باہر رہ کر فن پارے پر رائے زنی کرنے کا نتیجہ یہ ہوا تھا کہ غالب خوشامدی، جاہ پرست احساسِ کمتری اور نرگسیت کے مارے ہوئے قرار دیے گئے، لوگ یہ بھی پوچھنے لگے کہ لیڈی کیتھ کے کتنے بچے تھے، یہ بھی ثابت کرنے لگے کہ آیا ہملٹ یوڈیپس کامپلکس کا شکار تھا۔ ایک صاحب نے یہ بھی ارشاد کیا کہ شیکسپیئر کی قلوپطرہ تو ایک Mal-Adjusted لونڈیا ہے اور ممتاز حسین نے یہ بھی فرمایا کہ مادام بواری ایک بدکار عورت کی کہانی ہے جو اپنے شوہر کو دھوکا دیتی ہے اور دوسرے مردوں سے زنا کرتی ہے۔ اپنی زبان اور دنیا کی دوسری زبانوں کے عظیم فن پاروں کے متعلق ہمارے پمفلٹ باز نقادوں کی رایوں کی ایک جامع فہرست تیار کرنی چاہیے تاکہ دنیا کو معلوم ہو کہ فن پارے کا پورا Impact قبول کیے بغیر اسے ایک کُل کے طور پر دیکھے بغیر اس کے جمالیاتی تجربے سے مکمل طور پر گزرے بغیر آوارہ لونڈوں کی طرح رایوں کے پتھر مار کر فن پارے کو پاش پاش کرنے کے نتائج کتنے افسوسناک ہو سکتے ہیں۔ ہیئتی تنقید اسی نوع کی تنقید کے خلاف ردِّ عمل تھا۔

ہیئتی تنقید صورت و معنی کی ثنویت کو روا نہیں رکھتی۔ نظم کے معنی نظم کے باہر نہیں

بلکہ نظم کے اندر ہیں اور اگر آپ انھیں پانا چاہتے ہیں تو آپ کو اس تجربے سے گزرنا پڑے گا جو ایک ایک لفظ میں بیان ہوا ہے۔ نظم کوئی معنی بیان نہیں کرتی بلکہ "ہوتی" ہے اور اس کی قدر اس کے معنی میں نہیں بلکہ اس کی isness یا "ہونے" میں ہے نظم کے جو معنی آپ اپنی نثر میں بیان کرتے ہیں وہ "وہ معنی نہیں ہوتے جنھیں شاعر نے اپنی زبان میں نظم میں بیان کیا ہے۔ نظم کی یہ زبان لفظیات، استعارات، علامتوں اور شعری پیکروں پر مشتمل ہے۔ معنی ہیئت کے انہی اجزا میں قید ہیں اور انھیں ان اجزا سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ہیئتی تنقید فن پارے کے قائم بالذات اور خود مختار ہونے کے تصور پر قائم ہے۔ یعنی فن پارے کی قدر، اس کا حسن اور اس کے معنیٰ اس کے وضعی اجزا کی ترکیب پر قائم ہیں۔ گویا فن پارے کی سحر کاری اور حسن آفرینی کے راز کو پانے کا بہترین طریقہ اس کے میڈیم کا مطالعہ ہے۔ چوں کہ ادب کا میڈیم زبان ہے اس لیے ہیئتی تنقید کا آغاز شعر میں لفظ کے استعمال کی نوعیت سے ہوتا ہے۔ لسانیات بذاتِ خود ایک نہایت ہی پیچیدہ اور ٹکنیکل علم ہے اور ادب کی لسانی تنقید بھی اس قدر پیچیدہ اور ٹکنیکل بن گئی ہے کہ لسانیات کے ماہرین کے علاوہ دوسروں کے لیے اس کا سمجھنا مشکل ہو گیا ہے۔ یہاں یہ بات ملحوظِ خاطر رکھنا ضروری ہے کہ لسانیات کا سروکار عام بول چال کی زبان سے ہوتا ہے۔ البتہ شعر میں جو زبان استعمال ہوتی ہے وہ عام بول چال کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ اس لیے سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ لسانی نظریات اور اصول جو عام بول چال کی زبان کے مطالعے کے لیے وضع کیے گئے ہیں۔ کیا شعری زبان کے مطالعے کے لیے بھی کافی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ نظم قاری میں جو Response پیدا کرتی ہے، وہ محض لسانی نہیں ہوتا یعنی محض الفاظ کا پیدا کردہ نہیں ہوتا بلکہ نفسیاتی بھی ہوتا ہے۔ یعنی الفاظ اپنے انسلاکات کے ذریعے قاری کی یادوں، جذباتی تجربوں اور دوسرے نفسیاتی عوامل کے سلسلے کو حرکت میں لاتے ہیں۔ صاف بات ہے کہ قاری کے Response کو سمجھنے کے لیے لسانی طریقۂ کار سے ایک حد تک ہی کام لیا جا سکتا ہے، اور جہاں یہ Response لسانی نہیں ہوتا وہاں نفسیاتی طریقۂ کار کو اپنانا پڑتا ہے۔ لسانی تنقید اپنے طور پر نظم کی قدر و قیمت متعین نہیں کر سکتی، نظم کی قدر و قیمت کا تعین قاری اپنی تنقیدی آگہی

اور حقیقت کے مطابق کرتا ہے، اور محض لسانی Response کی بنیاد پر نہیں۔ چناں چہ لسانی تنقید اپنا کام اس وقت شروع کرتی ہے جب نقاد فن پارے کے متعلق کسی تنقیدی فیصلہ پر پہنچ چکا ہوتا ہے۔ لسانی تنقید تنقیدی فیصلے نہیں کرتی بلکہ ان فیصلوں کو گویا لسانیات کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ تیسری بات اس سلسلے میں یہ یاد رکھنی چاہیے کہ زبان ہر حال میڈیم ہے، وہ کسی خیال معنی یا تجربے کی ترسیل کا ذریعہ ہے اور شعری زبان کا مطالعہ اس تجربہ کے حوالے ہی سے ممکن ہے۔ غرض یہ کہ لسانی تنقید بھی شاعری کے اہم معاملات جو فی الحقیقت شاعر کے فکر و احساس کے معاملات ہیں ان سے الگ ہو کر کام نہیں کر سکتی۔ لسانی تنقید اس معنی میں اپنی چند حدود رکھتی ہے اور ان حدود سے بلند ہونے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد لسانی تنقید کو بھی شعر کے پورے تجربے کا احاطہ کرنے کے لیے ایک طریقۂ کار کے طور پر استعمال کرے۔ لسانی تنقید بہر حال شعر کے لسانی میکینزم کو سمجھنے کے لیے ایک Metho dology کو ترقی دینے کا عمل ہے۔ ایسے طریقۂ کار کا انتہائی ٹیکنیکل بن جانا ناگزیر ہے۔ چناں چہ لسانی تنقید کا دائرۂ عمل صرف و نحو اور قواعد سے لے کر عروض و صوتیات تک پھیلا ہوا ہے۔ Acoustic Phonetics نے شعر کے عروضی آہنگ کے مطالعے کو زیادہ وسیع تو بنایا ہے، لیکن ساتھ ہی اسے حد درجہ ٹیکنیکل بھی بنا دیا ہے۔ گو لسانی تنقید تاریخی تنقید کی مانند قبولِ عام حاصل نہ کر سکی، اور اس کا چلن اس فن کے ماہروں تک ہی محدود رہا لیکن ایسا ہونا ناگزیر تھا کیوں کہ لسانیات گرامر، عروض، ڈکشن اور فونیٹکس نہایت ہی ٹیکنیکل علوم ہیں، اس کے باوجود شعر میں زبان کے استعمال کے جو مسائل رہے ہیں اُن پر عالمانہ تحقیق کر کے لسانی تنقید نے نقدِ ادب کے چند ایسے گوشوں کو بے نقاب کیا ہے۔ جو ابھی تک پردۂ اخفا میں تھے۔ ہیئتی تنقید لسانی تنقید کے طریقۂ کار کو بھی اپناتی ہے۔ اور اس کے بہت سے انکشافات کو اصولوں کے طور پر استعمال بھی کرتی ہے۔

ہیئتی تنقید ویسے تو بہت نئی معلوم ہوتی ہے لیکن فی الحقیقت یہ بہت پرانی۔ ہمارے زمانہ کا صرف یہ ہوا ہے کہ نئے تصورات اور مختلف شعبہ ہائے علوم میں نئے انکشافات نے اس کی جولانگاہ کو وسعت دی ہے۔ ورنہ خود ارسطو کے یہاں ایسے پر بحث زیادہ تر

ہیئت سے متعلق ہے گو اخلاقی موضوع کو قطعی طور پر نظر انداز نہیں کیا گیا۔ مشرقی تنقید ہر تو
ہمارے نئے نقادوں کی جھنجھلاہٹ اس وجہ سے تھی کہ قدیم نقاد زبان و بیان کے معاملوں
سے آگے بڑھتے ہی نہ تھے سنسکرت میں تو بعض کو بھی ایک رس کہا گیا ہے۔ یعنی کولاف
کا بیان بھی ادب میں جمالیاتی مسرت کا باعث ہو سکتا ہے' اور یہ تصور موضوع کی
اہمیت کو خاک کر دیتا ہے۔ غرض یہ کہ قدیم تنقید آرٹ کو ٹکنک یا صناعی سمجھ کر ہی اپنے کام کا
آغاز کرتی ہے۔ ہمارے اسلاف کچھ نہیں تو اتنی بات تو جانتے تھے کہ شاعر کو کیا کہنا ہے اس
کا فیصلہ تو خیر شاعر ہی کر سکتا ہے کیوں کہ شاعر کے حسی' جذباتی اور روحانی تجربے پر بھلا کسی
کو کیا اختیار ہو سکتا ہے' البتہ زبان و بیان کے گر' کوئی سیکھنا چاہے تو سکھائے جا سکتے
ہیں۔ لیکن جسے آج کل مغرب میں نئی تنقید کہا جاتا ہے۔ اور جو بڑی حد تک ہیئتی ہے اس
کا آغاز رچارڈز کی عملی تنقید سے ہوا اور رچارڈز کے شاگرد ولیم ایمپسن' اور امریکہ کے بعض
نقاد خصوصاً جان کرارینسم' کلائنتھ بروک' اور ویمسٹ نے اسے بام عروج پر پہنچا دیا۔
ایسا سمجھنا غلط ہوگا کہ یہ نقاد اس معنی میں ہیئت پرست ہیں کہ وہ شعر میں ہیئت
ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں اور معنی کو نظر انداز کرتے ہیں۔ فی الحقیقت انہیں شعر کے
معنی کی ضرورت سے زیادہ ہی تلاش رہی ہے' لیکن وہ معنی تک پہنچنے کے لیے شعر کی
ہیئت کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ایمپسن کی تنقید تو اس مفروضے پر قائم ہے کہ نظم میں ایک
نہیں بلکہ بہت سے معنی ہوتے ہیں اور ان تک رسائی کا دارومدار ہیئت کے مطالعے
پر مبنی ہے۔ ہیئتی تنقید کا طریقہ کار صحیح ہے لیکن محدود ہے۔ لسانی تنقید ہی کی طرح
یہاں بھی دشواری فن پارے کی قدر و قیمت کے تعین ہی میں آن پڑتی ہے۔ نظم کی زبان'
لفظیات' علامات' اسلوب' اور اساطیری ڈھانچے کا تجزیہ یہی یہ نہیں بتاتا کہ نظم اچھی
ہے یا بری۔ اسی لیے ہیئتی تنقید' تاثراتی تنقید ہی کی طرح' حتمی کامیابی سے اچھی
نظموں پر لکھی جا سکتی ہے۔ اتنی معمولی نظموں پر ممکن نہیں نظم اگر کامیاب ہے تو
نقاد بتا سکتا ہے کہ شاعر نے اپنی بات کہنے کے لیے کیسے کیسے نازک اور پراثر ذریعوں
سے کام لیا ہے' لیکن یہی طریقہ کار ایک کمزور نظم کے لیے اپنایا نہیں جا سکتا۔ دوسری بات یہ کہ

ہیئتی تنقید اس قیاس کے ساتھ چلتی ہے کہ نظم میں ایک قسم کے معنی نہیں بلکہ معنی کی بہت سی تہیں ہوتی ہیں۔ اور نظم چونکہ پیچیدہ تجربہ کا پیچیدہ اظہار ہے اس لیے ہیئتی تنقید ہیئت کے مطالعہ سے پیچیدہ اور مبہم اور پوشیدہ معنی کی تلاش کا عمل بن جاتی ہے۔ ناقد گرہ کشا بجائے عقدۂ بے گرہ میں کیا دلچسپی لے۔ چنانچہ ہیئتی تنقید سیدھی اور صاف نظموں میں نسبتاً کم ہی دلچسپی لیتی ہے۔ دراصل ہیئتی تنقید کا بنیادی سروکار اس بات سے ہوتا ہے کہ نظم اپنا کام کیسے کرتی ہے۔ بعض ستم ظریف نقادوں نے ایمپسن کے متعلق یہ بات کہی ہے کہ ایک شریر بچہ کی طرح یہ دیکھنے کے لیے کہ گھڑی اپنا کام کیسے کرتی ہے وہ گھڑی کا پرزہ پرزہ الگ کر دیتا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد امریکہ میں یونیورسٹی اور کالجوں میں سیکڑوں کی تعداد میں اساتذہ بھرتی کیے گئے۔ بھرتی اساتذہ کے لیے کچھ نہ کچھ لکھنا ضروری تھا۔ Print or perish کا اطلاق کیا جاتا تھا کہ نوجوان اپنی ملازمت کی سلامتی کے لیے کسی نہ کسی موضوع پر کچھ نہ کچھ تحقیق کرتے یا کچھ نہ کچھ لکھتے ہی تھے۔ ہیئتی تنقید ایسے نوجوانوں کا من بھاتا کھاجا بن گئی۔ امریکہ کی بیشتر ہیئتی تنقید فن پارے کے Structure ، Syntax اور نحو کا اب تفصیلی اور باریک مطالعہ بن گئی کہ ایک ایک استعارے کو نچوڑا اور ایک ایک لفظ کو پرکھا جانے لگا۔ تنقید حد درجہ ٹکنیکل تو بنی ہی لیکن سرد اور بے جان بھی ہو گئی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سائنسدانوں کا ایک قافلہ ہے جو تجربہ گاہ میں میٹھا فن پارے کی چیر پھاڑ کر رہا ہے۔ ایلیٹ نے ایسی ہی تنقید کو "لیموں نچوڑ" تنقید کہا ہے۔ اس تنقید کو پڑھنے میں بھی اب وہی لطف آتا ہے۔ جو ریڈیو میکینک کی کتاب پڑھنے میں آتا ہے۔ نقاد کو انسان کے ان تہذیبی اخلاقی اور روحانی مسائل سے گویا سروکار ہی نہیں رہا جن سے ادب ہمیں دوچار کرتا ہے۔ تنقید بنیادی طور پر ایک Humanistic descipline ہے۔ ادب انسانی مقدر کے مسائل کا ترجمان ہے۔ تنقید ان مسائل سے سروکار نہ رکھ کر بہت کچھ کھوتی ہے۔ سب سے بڑی چیز جو وہ کھوتی ہے وہ تنقید میں ایک عام انسان کی انسانی دلچسپی ہے۔

یورپ، انگلستان، اور امریکہ میں آج ادبی تنقید جن نئے نئے تجربات

سے گزر رہی ہے اور مختلف علوم کی نت نئی تحقیقات کے اثرات قبول کر رہی ہے۔
اس کے پیشِ نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ماضی سے کہیں زیادہ آج تنقید کو ادب سے
اپنا رشتہ مضبوط کرنے کی ضرورت ہے ورنہ یہ خدشہ ہے کہ ادب کی سرزمین
سے اکھڑ کر جو اس کی طاقت اور توانائی کا سرچشمہ ہے۔ اگر وہ ایک آزاد اور
خود کفیل ڈسپلن کے طور پر پروان چڑھتی رہی تو ایک طرف تو ادب کے قاری کی دلچسپی
کھو بیٹھے گی۔ اور دوسری طرف دوسرے علوم کے پہلو میں جگہ نہ بنا سکے گی اور
انجام کار ایسی دانشورانہ سرگرمی کے طور پر جس کی قوتِ حیات کے دروازے
چاروں طرف سے بند ہوں'' اندر ہی اندر ہی سوکھتی چلی جائے گی۔ نقاد مختلف
علوم سے اکتسابِ فیض کرتا ہے' لیکن روشنی کی ان شعاعوں کو وہ فن پارے
ہی پر مرکوز کرتا ہے۔ اگر اس میں فن پارے پر نظر کو گاڑنے کی یہ صلاحیت نہیں تو تنقید خصوصی
علوم کے قمقموں سے جگمگائے گی لیکن روشنی کے اِس رنور میں آپ اس عمارت کے حسن کو دیکھ نہیں
سکیں گے۔ جس کی دیواروں کو' ستونوں' محرابوں اور کنگروں پر یہ قمقمے لگائے گئے ہیں۔
روشنی وہی اچھی ہوتی ہے جو عمارت کے حسن و جلال کو نمایاں کرے۔ اس کے تاریک گوشوں
کو چمکائے اور اس کے مختلف حصّوں کو نمایاں کرنے کے باوجود انہیں عمارت کے تعمیری حسن سے
الگ نہ پڑنے دے۔ اپنے اس مقصد کو پانے کے لیے نقاد بڑی فن کاری سے کام لیتا ہے۔ ہر
طاق اور کنگرے پر ایک قمقمہ لگانے کی بجائے کبھی تو وہ تیز روشنی کے سیلاب میں پورے ایک
حصّے کو ڈبو دیتا ہے' کبھی عمارت کے پراسرار گوشوں پر لرزتی ہوئی کرنوں کو رینگتا ہوا چھوڑ
دیتا ہے۔ کہیں دریچے سے شرمائی ہوئی شوخ کرنیں جھانکتی ہیں۔ تو کہیں بے باک شعاعیں
محراب سے لپٹتی ہیں۔ کہیں منڈیر پر روشنی کا تیز دھارا بہتا ہے اور کہیں روشنی کی پھوار سے
پوری دیوار ہلکی مدھم روشنی میں دمک اٹھتی ہے۔ صاف بات ہے کہ ایسی فن کارانہ روشنی کا پہلا اصول
یہ ہے کہ قمقمے تماشائی کی آنکھ سے اوجھل رہیں۔ تیز بلب کو کسی کنگرے کے پیچھے' کسی جھروکے
کی آڑ میں رکھ کر اس کی روشنی کو ایک خاص زاویے اور ایک خاص شدّت سے عمارت پر
پھینکا جاتا ہے۔ مقصد یہ ہوتا ہے کہ تماشائی کی نظر قمقمے پر نہ رہے بلکہ اس عمارت کے حسن پر

جو جیسے روشنی سے درخشاں کیا جا رہا ہے۔ ادبی نقاد کی سلیقہ مندی کا تقاضا یہ ہے کہ چاہے
نقاد کے ذہن میں فلسفے اور نفسیات کا سو کینڈل پاور کا بلب جلتا ہو لیکن وہ اس سے
ایک تیز کرن لے کر فن پارے کے کسی تاریک گوشے کو منور کر دے۔ ہماری تنقید کا عالم یہ
ہے کہ گویا کسی مارواڑی کا گھر شادی کے لیے چراغاں کیا گیا ہے۔ جدھر دیکھو ادھر بجلی کے قمقموں
کی ریل پیل ہے۔ نفسیات، فلسفہ اور عمرانیات کا ہر پروفیسر منہ میں ایک بلب اور بغل میں
ایک ٹیوب لائٹ دبائے ادبی تنقید کا رخ کرتا ہے۔ ادبی تنقید کے مذہب میں وہ ادب کی
بات نہیں کرتا۔ صرف نفسیات کا بلب منہ میں دبائے مجسمہ کی طرح بیٹھا رہتا ہے۔
سمجھتا ہے کہ تنقید کے حسن کے لیے اس جیسے ماہر نفسیات کے قدوم میمنت لزوم کافی ہیں

ادب میں موضوع، مواد اور معنی پر زور دیا جاتا تھا، تو فلسفہ اور سماجی علوم کے ماہرین
کا تنقید میں چلن ہوا، اور جب زبان پر زور دیا جانے لگا تو لسانیات اور ہیئتی ڈھانچے کے
ماہرین کا زور ہوا۔ تنقید بہر صورت کھیتی رہی یعنی ان ماہرین کی جولانگاہ جو تنقید کو ادب سے
آزاد ایک ہنر، ایک خود مختار فن کے طور پر برتنا چاہتے تھے۔

مرزا خلیل احمد بیگ

شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ

(دو اردو نظمیں)

مغرب کی ادبی تنقید کے اصولوں سے اردو نے کافی استفادہ کیا ہے، لیکن ادب بالخصوص شاعری کے میدان میں لسانیاتی تنقید (LINGUISTIC CRITICISM) اور اسلوبیات (STYLISTICS) کے جو نئے نئے تجربات مغرب میں ہوئے ہیں یا ہو رہے ہیں ان سے اردو زبان روشناس نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس طرح کے مطالعے سے جو نتائج مرتب ہوتے ہیں وہ کافی حد تک معروضی اور سائنٹفک ہیں، کیوں کہ یہ نتائج صرف فن پارے کو ہی بنیاد بنا کر مرتب کیے جاتے ہیں اور اسی کی مخصوص صوتی (PHONOLOGICAL)، صرفی (MORPHOLOGICAL) اور نحوی (SYNTACTIC) تنظیم کے حوالے سے اس کے تاثر کی توجیہ کی جاتی ہے جو خالص علمی اور شاہانی ہوتی ہے۔ ادبی تنقید کی طرح یہ تاثراتی یا اقداری فیصلوں پر مبنی نہیں ہوتی ہے اور نہ ہی اس کا تعلق ذوقی اور وجدانی کیفیات سے ہوتا ہے۔ اس میں نہ تو ناقد کے ذاتی جذبات و تاثرات کو کوئی دخل ہوتا ہے اور نہ ہی فن کار کے داخلی و خارجی احوال اور اس کی حالات کو اہمیت دی جاتی ہے۔ فن پارے کے تجزیے سے ہی ہم فن کار کی ذات، اس کے موڈ اور داخلی کیفیات کا پتا لگا سکتے ہیں۔

لسانیاتی مطالعۂ شعر کا فن ابھی بالکل ابتدائی مراحل میں ہے۔ اس میدان میں صرف نصیر احمد

۱- [illegible] : (61) APPLIED ENGLISH LINGUISTICS ، [illegible]

عالموں نے تجربے کیے ہیں جو سانیات کے علم سے واقف ہونے کے ساتھ ساتھ ادبی موضوعات سے بھی دلچسپی رکھتے ہیں۔ سانیاتی بالخصوص صوتیاتی نقطۂ نظر سے شعر کے مطالعے کی منظم کوشش ۱۹۵۴ء کے دوران انڈیانہ یونیورسٹی میں "زبان اور ادب"[1] پر منعقد ہونے والے ایک سیمینار میں کی گئی۔ اس میں جو مقالے پڑھے گئے ان سے مطالعۂ شعر کی نئی راہوں کی نشان دہی ہوتی ہے۔ اس کا مختصر جائزہ انڈیانہ یونیورسٹی کے پروفیسر ہیرولڈ وائٹ ہال اور ٹیکساس یونیورسٹی کے پروفیسر آر کی بالڈا ہل نے مشترکہ طور پر شائع کیا ہے[1]۔ سانیاتی نقطۂ نظر سے شعر کے مطالعے کی دوسری اہم کوشش ۱۹۵۸ء میں "سوشل سائنس ریسرچ کونسل" کے زیرِ اہتمام اسلوب (STYLE) پر منعقد ہونے والی کانفرنس میں کی گئی۔ یہ کانفرنس بھی انڈیانہ یونیورسٹی میں ہی منعقد ہوئی تھی[2]۔ اس میں شعری اسلوب کے صوتی، صوری، صرفی و نحوی، معنوی اور بحور و اوزان سے متعلق مختلف پہلوؤں پر سانیاتی نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی گئی۔ اس کانفرنس میں دوسرے بہت سے عالموں کے علاوہ آئی اے رچرڈز، جارج اے ملر، رومن جیکوبسن، آر کی بالڈا ہل، جان ہولینڈر اور ٹامس اے سیبوک نے بھی مقالے پیش کیے۔ ڈیل ایچ ہائمز نے انگریزی کی تین سانٹوں (SONNETS) کا صوتیاتی تجزیہ (PHONOLOGICAL ANALYSIS) پیش کیا، جن میں سے کل سائیشس ورڈز ورتھ کی تھیں اور دس کیٹس کی[3]۔ اس تجزیے کا خاص مقصد یہ تھا کہ کسی شعری فن پارے کی اثریت میں اس زبان کی مختلف آوازیں جو رول ادا کرتی ہیں ان کی اہمیت کو واضح کیا جائے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ہر ادب پارہ سب سے پہلے اصوات کا سلسلہ ہوتا ہے جس سے معنی ابھرتے ہیں[4]۔

ڈیل ہائمز سے پہلے دو اور مغربی ماہرینِ سانیات لارنس جونز اور جیمز لنچ مطالعۂ شعر سے متعلق اسی قسم کے تجربے کر چکے تھے۔ لارنس جونز نے نظم کے متواتر اشعار کی امتیازی خصوصیات کا تجزیہ پیش کیا تھا جب کہ جیمز لنچ نے پوری نظم کے اندر استعمال ہونے والے صوتیوں۔

۱۔ ہیرولڈ بی ایلن: APPLIED ENGLISH LINGUISTICS (Ed)، ص ۳۸۸

۲۔ ٹامس اے سیبوک: STYLE IN LANGUAGE (Ed)، پیش لفظ

۳۔ ٹامس اے سیبوک، ایضاً، ص ۱۳۱۔۱۰۹

۴۔ رینی ویلک: THEORY OF LITERATURE بحوالہ فانی بدایونی: حیات، شخصیت اور شاعری (ڈاکٹر مغنی تبسم) ص ۲۰۶

(PHONEMES) کا تجزیہ کیا تھا۔ اس طرح کا صوتیاتی تجزیہ دو مقاصد کو مدّنظر رکھتے ہوئے کیا گیا تھا:۔

۱۔ نظم کے صوتی آہنگ، نغمگی یا غنائیت اور ORCHESTRATION کے مجموعی تاثر کو تلاش کرنا۔

۲۔ اس مجموعی تاثر کو شعر کے مفہوم سے اس طرح وابستہ کرنا کہ نظم کی صوتی کلیت شعر کے اندر چھپے ہوئے مفہوم کو بالکل واضح کر دے۔

اس کی ایک بہت عمدہ مثال کیٹس کی سانٹ "ON FIRST LOOKING INTO CHAPMAN'S HOMER" ہے۔ اس نظم کے صوتی تجزیے کے بعد لنچ نے اس کے غالب مصمتوں اور مصوّتوں (DOMINANT CONSONANTAL AND VOWEL PHONEMES) کا تعین کیا اور ان کا موازنہ اس نظم کے آخر میں واقع ہونے والے ایک لفظ "SILENT" سے کیا۔ مختلف وجوہات کی بنا پر یہ لفظ پوری سانٹ میں نہایت اہم حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے عناصر ترکیبی میں اس سانٹ کی سبھی نمایاں آوازیں شامل ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اس کی صوتی ہیئت پوری سانٹ کے غالب مصمتوں /t/ ، /l/ ، /s/ اور غالب مصوتوں /e/ ، /ai/ کے اتّصال سے تیار ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ یہ لفظ سانٹ کے THEME کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ اس طرح یہ لفظ صوتیاتی (PHONOLOGICAL) اور معنیاتی (SEMANTIC) دونوں لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے۔

ورڈزورتھ اور کیٹس کی سانیٹوں (SONNETS) کا صوتیاتی تجزیہ کرتے وقت ڈیل ہائمز نے لفظ (یا لفظوں) کو پرکھنے کے تین معیار مقرر کیے ہیں۔ اس کے خیال میں کسی بھی نظم میں کوئی نہ کوئی ایسا لفظ یا فقرہ ضرور ہوتا ہے جس میں ذیل کی تینوں یا کم از کم دو خصوصیات ضرور موجود ہوتی ہیں۔

(۱) صوتی سطح پر اس لفظ کے عناصر ترکیبی میں ایسی تمام آوازیں شامل ہوتی ہیں جن کا استعمال اس نظم میں بالمقابل دوسری آوازوں کے کثرت سے ہوتا ہے یا جو اس نظم کی غالب آوازیں (DOMINANT SOUNDS) ہوتی ہیں۔

(۲) معنوی سطح پر یہ لفظ نظم کے نفسِ مضمون یا اس کے بنیادی خیال اور مفہوم کی ترجمانی کرتا ہے۔

(۳) موقع و محل کے لحاظ سے اس لفظ کا اندراج نظم میں ایسی جگہ پر ہوتا ہے جس کی وجہ سے اس کا تاثر کمالِ عروج کو پہنچ جاتا ہے۔

نظم کے کسی لفظ یا فقرے میں اگر مذکورہ بالا تینوں خصوصیات جمع ہو جاتی ہیں تو وہ لفظ مجموعاتی لفظ (SUMMATIVE WORD) کہلاتا ہے۔ اور اگر اس میں صرف اوّل الذکر دو خصوصیتیں موجود ہوں تو اسے کلیدی لفظ (KEY - WORD) کہتے ہیں۔ کیٹس کی مذکورہ بالا سانٹ کا لفظ " SILENT " ان تینوں معیاروں پر پورا اترتا ہے۔ اسی لیے سنیخ اور ڈیل ہائمز نے اسے مجموعاتی لفظ (SUMMATIVE WORD) کہا ہے۔ بعض اوقات مجموعاتی لفظ کا صحیح تعین نہیں ہو پاتا۔ ایسی صورت میں اس سے مماثلت رکھنے والا دوسرا لفظ تلاش کرنا پڑتا ہے ایسے لفظ میں مجموعاتی تاثر (SUMMATIVE EFFECT) تو نہیں ہوتا لیکن اس سے ملتی جلتی چیز اس میں ضرور پائی جاتی ہے۔ شاذ و نادر ہی ایسا ہوتا ہے کہ تجزیے کے بعد کسی نظم میں مجموعاتی لفظ نہ پایا جائے۔

ڈیل ہائمز کا خیال ہے کہ جو لفظ پوری نظم کے مجموعی تاثر اور THEME کو ظاہر کرتا ہے وہ صوتی اعتبار سے اس نظم کی ممتاز اور نمائندہ آوازوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ مجموعاتی یا کلیدی لفظ عام طور پر نظم کے آخر میں واقع ہوتا ہے لیکن یہ کوئی لازمی کلیہ نہیں ہے۔ یہ لفظ نظم کے شروع اور درمیان میں بھی واقع ہو سکتا ہے۔ ورڈز ورتھ اور کیٹس کی بیشتر سانیٹوں میں یہ لفظ آخر میں آیا ہے۔ ایک ہی عنوان پر کہی گئی فیض اور اقبال کی جن دو نظموں کا صوتیاتی تجزیہ پیش کیا جا رہا ہے۔ ان میں سے فیض کی نظم میں مجموعاتی فقرہ نظم کے بالکل خاتمہ پر آیا ہے جب کہ اقبال کی نظم کے ابتدائی دو لفظ مجموعاتی ہیں۔

اس مقالے میں چند تبدیلیوں کے ساتھ ڈیل ایچ ہائمز کے مرتب کردہ اصولوں کی روشنی میں فیض کی نظم " تنہائی " کا مطالعہ خالص صوتیاتی نقطۂ نظر سے کیا گیا ہے اور اس کا موازنہ اقبال کی ایک نظم سے کیا گیا ہے جس کا عنوان بھی " تنہائی " ہے۔

صوتی قلبانوٹ (PHONETIC TRANSCRIPTION) کے بعد اس نظم کے مصوتوں (VOWELS) اور مصمتوں (CONSONANTS) کی جداگانہ فہرست بنائی گئی ہے پھر مخرج اور انداز ادائیگی کے لحاظ سے مصمتوں کی درجہ بندی کی گئی ہے۔ مصوتوں کو طویل (LONG) اور مختصر (SHORT) کے خانوں میں رکھا گیا ہے۔ ان آوازوں کا جتنی بار استعمال ان نظموں میں ہوا ہے الفاظ کے ساتھ ان کی تعداد بھی لکھ دی گئی ہے دوہرے مصوتوں (DIPTHONGS) کی الگ فہرست بنائی گئی ہے۔ ان میں سے کثیر الاستعمال ــــ (HIGH - RANKING) مصمتوں اور مصوتوں کی تکرر (FREQUENCY) کے لحاظ سے ترتیب وار الگ الگ درجہ بندی کی گئی ہے۔ پھر تمام کثیر الاستعمال اصوات کا مقابلہ اس نظم کے الفاظ سے کیا گیا ہے اور اس امر کا تعین کیا گیا ہے کہ کس لفظ کا صوتی ڈھانچہ ان تمام آوازوں یا ان میں سے بیشتر آوازوں سے مل کر تیار ہوا ہے۔ پھر یہ دیکھا گیا ہے کہ معنیاتی نقطۂ نظر سے یہ لفظ یا فقرہ نظم کے مجموعی تاثر، بنیادی خیال اور THEME کو ظاہر کرتا ہے یا نہیں۔ بعد ازیں یہ دیکھا گیا ہے کہ نظم میں یہ لفظ جس جگہ مندرج ہوا ہے اس سے اس نظم کے تاثر پر کیا اثر پڑتا ہے۔ فیض اور اقبال کی نظموں کے صوتیاتی تجزیے سے جو نتائج مرتب ہوئے ہیں ان کا موازنہ ایک دوسرے کی نظم کی صوتی اثریت سے کیا گیا ہے۔

مجموعاتی نقطۂ نظر چوں کہ نظم کی کثیر الاستعمال اصوات کا مرکب ہوتا ہے اس لیے اس کا صوتی تاثر پوری نظم پر چھایا ہوتا ہے۔ اور ان میں استعمال شدہ آوازوں کی گونج پوری نظم میں سنائی دیتی ہے۔ یہ آوازیں اس نظم کے پورے صوتی نظام میں سب سے زیادہ نمایاں اور ممتاز ہوتی ہیں۔ معنوی اعتبار سے ان اصوات کا جو تاثر ہوتا ہے وہی تاثر پوری نظم میں بھی پایا جاتا ہے۔ ان کے سامنے بقیہ تمام آوازوں کی چمک دمک ماند پڑ جاتی ہے۔ کسی فن پارے میں الفاظ کی "تکرار" ہو سکتا ہے کہ کوئی معنوی پہلو نہ رکھتی ہو[1] لیکن [illegible]

۱۔ اسلوب شناسی کا ایک بنیادی طریقہ یہ ہے کہ ان الفاظ کا کھوج لگایا جائے جو کسی شاعر کے کلام میں بار بار استعمال ہوئے ہیں۔ اس حقیقت کی طرف میں کسی اور جگہ اشارہ کر چکا ہوں کہ محض تکرار یا چند سابقوں کے الفاظ کی تکرار کوئی معنوی پہلو نہیں رکھتی۔ (شمس الرحمان فاروقی: "مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق" مطبوعہ اردو ادب (شمارہ ۲، ۱۹۶۲ء)

کی تکرار اصوات کا بار بار استعمال بے معنی محض نہیں ہوتا ہے۔ جس /ر/ کی تکرار زیادہ ہوگی اتنے ہی زیادہ معنی اس میں پیدا ہوں گے۔ مثال کے طور پر اقبال کی زیر تجزیہ نظم "تنہائی" میں /ہ/ /ج/ /ا/، /گ/ اور /پ/، /ب/، /ج/ کی آوازیں ایک ایک دو دو بار استعمال ہوئی ہیں۔ ان کے برعکس /س/، /ش/، /ز/ اور /م/، /ن/، /ہ/ جیسی آوازوں کا استعمال بار بار ہوا ہے۔ انھیں آوازوں کے تکرار (FREQUENCY) سے نظم کے تہ در تہ مفہوم کا سراغ ملتا ہے اور انھیں آوازوں کا بار بار استعمال نظم کے مجموعی تاثر میں شدت (INTENSITY) پیدا کرتا ہے۔ جن آوازوں کا استعمال اس نظم میں ایک ایک یا دو دو بار ہوا ہے ان کے تجزیے سے ہم کسی نتیجے پر نہیں پہنچتے ہیں۔ قلتِ استعمال کی وجہ سے وہ اپنے اندر کوئی معنیاتی پہلو نہیں رکھتی ہیں۔ اس لیے وہ معنی نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ڈاکٹر مغنی تبسم نے فانی کے کلام کے صوتیاتی تجزیے سے یہ ثابت کیا ہے ان کے ہر دور کے کلام میں انفرادی طور پر /ہ/، /ک/ اور /ر/ کی آوازیں سب سے زیادہ آئی ہیں[1] میر طویل مصوتے بکثرت استعمال کرتے ہیں بلکہ نون' نونِ غنہ اور میم کی آوازیں میر اور سودا کے یہاں بہت کم ہیں اور غالب کے یہاں ان آوازوں کا تناسب ان دونوں شاعروں سے تقریباً دوگنا ہے[2]۔ اس سے معلوم یہ ہوا کہ کسی آواز کی تکرار یا ان کا بار بار استعمال بے معنی نہیں ہوتا' بلکہ نظم کے موڈ' اس کے بنیادی خیال اور THEME اور اس کی مجموعی اثریت کے تعین (DETERMINATION) میں مدد ہوتا ہے۔ یہ چیز آگے چل کر کچھ اور مثالوں سے بھی واضح کی جائے گی۔

شمس الرحمن فاروقی کا یہ خیال کہ "ایسے حصتے جن کی آوازیں دیسی اور بدیسی زبانوں (اردو' فارسی' عربی) میں مشترک ہیں۔ انکی کثرت یا قلتِ استعمال کی بنا پر خوش آہنگی یا بدآہنگی کا معیار ٹھہر سکتے ہیں۔ مثلاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ نون' نونِ غنہ' اور میم کی آوازیں اردو میں

۱۔ ڈاکٹر مغنی تبسم: فانی بدایونی۔ حیات شخصیت اور شاعری' ص ۳۲۲

۲۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں: "مطالعۂ شعر (صوتیاتی نقطۂ نظر سے)" اردو زبان اور ادب ص ۳۸

۳۔ شمس الرحمن فاروقی: "مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق" مطبوعہ اردو ادب (شمارہ ۲ ۱۹۷۲ء) ص ۳۳

کثرت سے استعمال ہوئی ہیں اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جس تحریر میں یہ آوازیں زیادہ ہوں گی وہ زیادہ خوش آہنگ ٹھہرے گی .... خالص ہندی آوازیں (یعنی ٹھ، ڑھ، رٹھ، ڑ وغیرہ) اردو شاعری کے خوش آہنگ، نفیس اور پر تکلف اور غیر سادہ اسلوب سے متنافر ہیں۔ اسی لیے کم استعمال ہوتی ہیں۔ لہٰذا وہ سب آوازیں جو کم استعمال ہوتی ہیں نسبتاً بدآہنگ ہیں اور ان (نون غنہ، میم، لام، وائے مجہول وغیرہ) آوازیں جو زیادہ استعمال ہوتی ہیں نسبتاً خوش آہنگ ہیں[۱]" زیادہ قابل قبول نہیں۔ آوازوں کی خوش آہنگی یا بدآہنگی کا معیار ان کی کثرت یا قلت استعمال پر نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ کسی فن پارے میں کسی مخصوص آواز (یا آوازوں) کی قلت یا کثرت کا انحصار اس کے موڈ (MOOD) اور مجموعی تاثر پر ہوتا ہے۔ نظم کا جیسا تاثر ہوگا اسی طرح کی آوازوں کی اس میں کثرت ہوگی۔ کسی نظم میں اگر نغمگی، ترنم اور موسیقیاتی آہنگ (MUSICAL HARMONY) ملتا ہے تو یقیناً اس نظم میں انفی مصمتوں اور انفیاتی مصوتوں (NASALIZED VOWELS) کا استعمال زیادہ ہوگا۔ اگر کسی شاعر کے کلام میں غم، اداسی اور حزن و ملال کا عنصر زیادہ ہے تو اس کے یہاں طویل مصوتوں کے علاوہ /ہ/ اور ہکاری (ASPIRATED) آوازیں مثلاً /پھ/، /بھ/، /تھ/، /دھ/، /چھ/، /جھ/ اور /کھ/ وغیرہ زیادہ ملیں گی۔ اس ضمن میں میر اور فانی کے کلام کی مثال پیش کی جا سکتی ہے جہاں ان آوازوں کا استعمال بکثرت ہوا ہے۔ ایک مخصوص آواز یا چند مخصوص آوازیں جو کسی فن پارے میں یا کسی فن کار کے یہاں کم استعمال ہوئی ہیں کسی دوسرے فن پارے میں یا کسی دوسرے فن کار کے یہاں بکثرت استعمال ہو سکتی ہیں۔ لہٰذا کوئی بھی آواز محض اس بنا پر "بدآہنگ" قرار نہیں دی جا سکتی کہ کسی مخصوص فن پارے میں یا کسی مخصوص شاعر کے یہاں اس کا استعمال کثرت سے نہیں ہوا ہے۔

دوسری بہت سی آوازوں کی طرح اردو کی کوزی (RETROFLEX) آوازیں مثلاً /ٹ/، /ڈ/، /ڑ/ اور ان کی ہکاری (ASPIRATED) شکلیں /ٹھ/، /ڈھ/،

۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی: "مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق" مطبوعہ اردو ادب (شمارہ ۲، ۱۹۶۸ء) ص ۳۰

اڑھ ربھی اپنے اندر مخصوص صوتی پہلو رکھتی ہیں۔ غالب اور اقبال کے یہاں اگرچہ ان آوازوں کا استعمال نہیں ملتا ہے تو نہ سہی لیکن اردو کا بقیہ شعری سرمایہ ان آوازوں کے استعمال سے کسی طرح بھی محروم نہیں۔ کوزی آوازوں کے "بدآہنگ" ہونے سے ڈاکٹر مسعود حسین خاں کو بھی اختلاف ہے، وہ لکھتے ہیں:۔

"بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ٹ، ڈ، ڑ (کوز آوازیں) بذاتِ خود ناہنجار اور بدآہنگ ہوتی ہیں۔ ہمیں اس سے اختلاف ہے۔ یہ تصوّر ایرانی عربی، فرانسیسی یا اطالوی ہو سکتا ہے۔ ہندوستان کی آریائی زبان کا شعری ادب اور آوازوں سے مملو ہے اور اس کی جڑیں ہندوستانی موسیقی میں طبلے اور ڈھول کے رشتے سے پیوست ہیں۔ ان کے ناہنجار ہونے کا تصوّر دراصل پیدا ہوتا ہے اس ایرانی شعری روایت کی بدولت جو آج بھی ہماری شاعری پر سایہ فگن ہے اور جو کوز آوازوں کو حسبِ ذیل انداز میں قائم بناتی ہے۔

کڑور	کا	کرور
ساڑی	کا	ساری
پھلواڑی	کا	پھلواری

لیکن اس احساس اور غالب و اقبال کے باوجود، کوز آوازوں کو اردو شاعری کے نازک ترین دماغوں (میر) نے قبول کیا ہے اور فارسی کی روایت کے ساتھ "گُل، گُل گلاب" بنا دیا ہے کہ کوز آوازوں کی کوزیت ہمارے شعری آہنگ کا جزو لاینفک بن گئی ہے۔ ع

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا

کوز آوازوں کے صوتی آہنگ ہی میں میر نے اپنے "پھوڑوں" کا ذکر کیا ہے۔ نظیر نے عوامی زبان کا "ٹھاٹھ" باندھا ہے اور سودا اور انشاء نے ظرافت کی کلیاں چٹکائی ہیں۔ مزاج کی یہ روایت جعفر زٹلی کی زٹلیات سے

شروع ہوتی ہے اور سودا کی شعری "میرزا ہماز" سے ہوتی ہوئی "دیجام" سے
انشا تک پہنچتی ہے اور یہیں سے اکبر کی "ڈانٹ ڈپٹ" اور "ریٹ"
میں نمودار ہوتی ہے۔ کوز آوازوں سے مرکب الفاظ جب قافیے کے طور پر
استعمال ہوتے ہیں تو ان سے عام طور پر کسی نہ کسی مضحک پہلو کا اظہار مقصود رہتا
ہے۔ چکبست کی حضرت کرزن سے "جھپٹ" کسے از بر نہیں۔ ع
آپ اگر منہ کے کرتے ہیں تو ہم ہوں ہیں بھی منہ پھٹ" [1]

غالب و اقبال کے یہاں سنجیدگی کے صفحے ملتے ہیں یہ بھی اگر یہ آوازیں نہیں ملتی ہیں تو اس کی بہت
سی وجہوں میں سے ایک وجہ یہ بھی ہے کہ جن مضامین کی ترجمانی پر ان آوازوں کو قدرت حاصل
ہے وہ مضامین جعفر زٹلی، نظیر، انشا اور اکبر کے یہاں بھلے ہی مل جائیں لیکن غالب و اقبال
کے یہاں بالکل ناپید ہیں۔ لہٰذا ان شاعروں کے یہاں ان آوازوں کے استعمال کا
سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ جن کوزی آوازوں کی غالب و اقبال اور اسی قبیل کے دوسرے
شعرا کے یہاں قلت ہے وہی آوازیں متذکرۂ بالا شاعروں کے یہاں کثرت سے پائی
جاتی ہیں۔ آوازوں کی خوش آہنگی اور بد آہنگی کا معیار اگر کثرت یا قلت استعمال
ہے تو متذکرۂ بالا شاعروں کے یہاں یہ آوازیں خوش آہنگ قرار پانا چاہئیں کیوں کہ
ان کے یہاں ان آوازوں کا استعمال زیادہ ہے لہٰذا آوازوں کے خوش آہنگ اور
بد آہنگ ہونے کا نظریہ تاثراتی اور اقداری بھی ہو سکتا ہے لسانیاتی یا اسلوبیاتی
نہیں ہو سکتا۔

آوازیں محض آوازیں ہی نہیں ہوتی ہیں، یا مختلف مخارج سے مختلف انداز ادائیگی
کے ساتھ پھیپھڑوں سے محض ہوا کے خارج ہونے کا نام آواز نہیں، بلکہ آواز ایک جذبہ
ہے، ایک احساس اور ایک کیفیت کا نام ہے جس کی سرحدیں مابعد اللسانیاتی ——
(META-LINGUISTIC) حدود سے بھی جا کر ملتی ہیں۔ اگر شاعری جذبات و احساسات کے

۱۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں "مطالعۂ شعر (صوتیاتی نقطۂ نظر سے)" اردو زبان اور ادب، ص ۳۳-۴۴

اظہار کا نام ہے تو ان آوازوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ شعر کی ہیئت میں اصوات کو بنیادی مقام حاصل ہے۔ شعر کی خارجی موسیقی اصوات ہی کی مخصوص ترتیب سے تشکیل پاتی ہے۔ شاعر اصوات کے باہمی مجموعوں کے ذریعے اپنے جذبات اور تجربات کا اظہار کرتا ہے اور ہم ان آوازوں کو سن کر شعر سے متعارف پھر متاثر ہوتے ہیں۔[1]

جس طرح مختلف زبانوں کا صوتی نظام مختلف ہوتا ہے۔ اسی طرح الگ الگ زبانوں میں ان آوازوں کی اثریت میں بھی فرق ہوتا ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ جو آواز ایک زبان میں کسی ایک مخصوص کیفیت کو ظاہر کرتی ہے' اس آواز سے اسی کیفیت کا اظہار دوسری زبان میں نہ ہو پائے بلکہ وہ آواز کسی دوسری مخصوص کیفیت کے اظہار کا وسیلہ بن جائے۔ کسی زبان کی آواز کا اس زبان کی تہذیبی روایات سے گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ زبان کی اسی تہذیبی روایات کے مطابق آوازیں خود کو معنی و مفہوم سے آراستہ کرتی ہیں۔ انگریزی زبان اور کلچر میں /ل/ اور /ن/ کی آوازوں کا جو سمعیاتی تاثر (AUDITORY EFFECT) انگریز قوم پر ہوتا ہے، کوئی ضروری نہیں کہ ان آوازوں کا 'اردو کی تہذیبی روایات سے تعلق رکھنے والوں پر بھی وہی اثر ہو۔ ہر آواز اپنی زبان میں پہنچ کر نئے معنی اختیار کرلیتی ہے اور نئے مفہوم کی ترجمانی کا سبب بنتی ہے۔ بعض حالات میں مماثلت بھی پیدا ہوجاتی ہے جس طرح سے کہ ایک ہی خاندان سے تعلق رکھنے والی مختلف زبانوں میں صرف و نحو اور قواعد کی مماثلت ہوتی ہے۔

اردو کی مختلف آوازیں مختلف رول ادا کرتی ہیں اور ان سے مختلف کیفیات و احساسات کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ چیز نطقی (ARTICULATORY) اور سمعیاتی — (AUDITORY) دونوں سطحوں پر محسوس کی جاسکتی ہے۔ اردو کے مصوتوں ہی کو لیجئے جو اپنے اندر بے پناہ موسیقیت رکھتے ہیں۔ موسیقی کا سارا دارومدار انھیں آوازوں پر ہوتا ہے۔ اگر انھیں موسیقی کی جان کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ انھیں آوازوں کے بارے میں ڈاکٹر

---

[1] ڈاکٹر مغنی تبسم: فانی بدایونی۔ حیات' شخصیت اور شاعری' ص ۳۰۔

مسعود حسین خاں لکھتے ہیں :-

"ان آوازوں سے ہماری شاعری میں صوتی وادیاں بنتی ہیں کیوں کہ موسیقی کی بنیاد مسموع آوازوں بالخصوص حروفِ علّت [1] پر ہوتی ہے گلے کے پردوں کے زیر و بم میں تمام راگوں کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ غنائی شاعری کی حیثیت سے غزل موسیقی سے قریب ترین ہے۔ اسی لیے غزل میں جس قدر غنائیت ہوگی اسی قدر اس کے الفاظ میں حروفِ علّت کی بہتات ہوگی۔" [2]

مصوّتوں میں طویل مصوّتوں اور مختصر مصوّتوں کی جداگانہ خصوصیات ہیں طویل مصوّتے مثلاً /a:/، /i:/، /u:/، /e:/، /o:/ [3] وغیرہ درد و کرب "آہ" و کراہ اور یاس و الم کے جذبات اور حزنیہ کیفیات کی بخوبی ترجمانی کرتے ہیں۔ کوئی شخص جب قریب المرگ ہوتا ہے اور درد و کرب کی وجہ سے کراہتا ہے یا ایسے عالم میں اپنے عزیز و اقارب کو کوئی وصیت کرتا ہے تو اس کے لہجے میں سستی اور مدھم پن پیدا ہو جاتا ہے۔ اور اس کے منہ سے طویل مصوّتے کثرت سے ادا ہونے لگتے ہیں اور بعض اوقات مختصر مصوتوں کو بھی کھینچ تان کر طویل مصوّتوں کی شکل دے دی جاتی ہے۔ اس شخص کی ناتوانی اور پژمردگی کا عکس طویل مصوّتوں کے آئینے میں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ شاعری میں بھی طویل مصوتے حزن و یاس کی ترجمانی کا کام کرتے ہیں اور انھیں کے استعمال سے لہجہ مدھم اور سست پڑ جاتا ہے۔ میر یا فانی کی رنج و الم اور حزن و یاس میں ڈوبی ہوئی غزلوں کا اگر صوتیاتی تجزیہ کیا جائے تو ان میں ایسے مصوتے بکثرت ملیں گے جو طویل ہیں۔ مثلاً میر کے اس شعر کو لیجیے جس میں طویل مصوّتوں کے چھینٹے جا بجا نظر آتے ہیں :

۱۔ مصوّتے VOWELS

۲۔ "مطالعۂ شعر (صوتیاتی نقطۂ نظر سے)" اردو زبان اور ادب، ص ۳۶، ۳۸

۳۔ اردو مصوّتوں کو ظاہر کرنے کے لیے بین الاقوامی انجمنِ صوتیات (I.P.A.) کی علامتوں کو استعمال کیا گیا۔

سرھانے میرؔ کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سوگیا ہے

یا فانیؔ کا یہ شعر ؎

دلِ فانیؔ کی تباہی کو نہ پوچھ
الم لا متناہی کو نہ پوچھ

ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے ایک جگہ اور لکھا ہے :

" جب جذبہ دل کی آنچ بن کر برآمد ہوتا ہے تو وہ حروفِ صحیح[1] کی رکاوٹوں کو کم سے کم قبول کرتا ہے اور حروفِ علت کی گزرگاہوں کو پسند کرتا ہے۔ موجودہ تنقید میں اس قسم کی تاثراتی اصطلاحات اور تراکیب کا جواز کہ میرؔ کی شاعری کا لہجہ " دھیما " ہے یا غالبؔ " بلند بانگ " انداز میں نغمہ سرا ہوتے ہیں۔ صرف یہی ہو سکتا ہے کہ میرؔ طویل حروفِ علت (ا و۔ی) بکثرت استعمال کرتے ہیں[2]۔

اس کے برعکس مختصر مصوتے زندگی کی علامت ہیں۔ ان کے استعمال سے لہجے کی توانائی پھرتی اور سرعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ عاشقانہ، شوخ، طربیہ اور کیف و مستی میں ڈوبے ہوئے اشعار مختصر مصوتوں کی بہتات سے بچ نہیں سکتے۔

اگر اردو مصمتوں پر بھی ایک نظر ڈال لی جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ ان مصمتوں کی درجہ بندی مخرج (POINT OF ARTICULATION) اور اندازِ ادائیگی (MANNER OF ARTICULATION) کے علاوہ غیر مسموع (VOICELESS) اور مسموع (VOICED) کے اعتبار سے بھی کی گئی ہے۔ مسموع مصمتے، مصوتوں (تمام مصوتے مسموع آوازیں ہیں) سے مل کر موسیقی کی لہر کو تیز تر کر دیتے ہیں اور لہجے کی غنائیت ان مصمتوں کے اتصال سے اور بھی بڑھ جاتی ہے۔

۱۔ مصمتے (CONSONANTS)
۲۔ " مطالعۂ شعر (صوتیاتی نقطۂ نظر سے) "۔ اردو زبان اور ادب، ص ۳۸

/ہ/ کی آواز اور دوسری ہکاری (ASPIRATED) یا ہائے مخلوط والی آوازیں مثلاً /بھ/، /بھ/، /تھ/، /دھ/، /پھ/، /جھ/، /کھ/، /گھ/ المیہ جذبات کی ترجمانی میں وہی رول ادا کرتی ہیں جو طویل مصوتے کرتے ہیں۔ طویل مصوتوں سے مل کر یہ آوازیں بھی المیہ جذبات کی شدت کو تیز تر کر دیتی ہیں طویل مصوتوں کی طرح میر اور فانی کے یہاں ہکاری آوازوں کی بھی کثرت ہے اور ان کا استعمال نہ صرف یہ کہ درمیان شعر میں ہوا ہے بلکہ قافیہ اور ردیف میں بھی یہ آوازیں استعمال کی گئی ہیں۔

بقول ڈاکٹر مسعود حسین خاں "میر کی آہ و زاری کی واردات /کھ/، /جھ/، /تھ/، /پھ/ کے صوتی آہنگ میں کامیابی کے ساتھ آہیں ابھرتی ابھرتی ہے۔ کبھی کبھی ان کی کثرت ان کے اشعار کی روانی کو کم کر دیتی ہے لیکن جذبہ کا ہو اس کی رنگینی کو سنبھال لیتا ہے۔ فانی کے یہاں بھی ایسے اشعار بکثرت پائے جاتے ہیں جن میں "آہ" اور "ہائے" کا عنصر شامل ہوتا ہے۔

انفی مصمتے — /م/ اور /ن/ بھی موسیقیت کی جان ہوتے ہیں اور ان آوازوں میں بھی مصوتوں کی سی غنائی خصوصیات ہوتی ہیں۔ ان کے صوتی آہنگ سے شعر کی نغمگی کہیں سے کہیں پہنچ جاتی ہے۔

/ر/ کی آواز جمود و تعطل کے اظہار کے برعکس حرکت، روانی، سرعت، رفتار، لہر اور ارتعاش کی کیفیات کی ترجمانی کرتی ہے۔

اسی طرح /س/، /ز/ اور /ش/ کی چھستانی (FRICATIVE) آوازوں سے سرگوشی، خاموشی، سناٹا، سکون اور رازدارانہ کیفیات کے اظہار میں مدد ملتی ہے۔ مظاہر فطرت اور قدرتی مناظر کے بیان میں یہ آوازیں بکثرت استعمال ہوتی ہیں۔ مثلاً یہ الفاظ ملاحظہ کیجئے: سحر، صبح، سویرا، کہسار، صحرا، آسمان، صبا، نسرین، نسترن، نسیم، نرگس، شب، شام، شجر، شبنم، دشت، سبزہ، وغیرہ۔ /س/ اور /ش/ کی تکرار اقبال کی نظموں میں پائی جاتی ہے۔

۱۔ "مطالعۂ شعر (صوتیاتی نقطۂ نظر سے)" اردو زبان اور ادب، ص ۳۵

تنہائی[1]

(فیض احمد فیض)

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں
راہرو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
گُل کرو شمعیں، بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

معصوتے:

مختصر / ə / (٣١) = نہیں، کہیں، چلا، ڈھل، بکھرنے، لگا، لڑکھڑانے، لگے، چراغ، گئی، تک تک، ہر، اجنبی، قدموں، کرو، شمعیں، بڑھادو، مے و، ایاغ، اپنے، مقفل، کرلو، اب، یہاں۔

طویل / a / (٣١) = آیا، زار، راہ، ہوگا، چلا، جائے گا، رات، لگا، تاروں، کا، غبار، لڑکھڑانے، ایوانوں، خوابیدہ، چراغ، راستہ، راہ گزار، خاک، دھندلا، سراغ، بڑھادو، مینا، ایاغ، خواب، کواڑوں، یہاں، آئے گا۔

مختصر / غ / (٦١) = پھر، دل، بکھرنے، اک، دے، کواڑوں،

۱۔ نقشِ فریادی، ص ۹۔

طویل /i:/ (۹) = کوئی، پکی، خوابیدہ، گئی، اجنبی، مینا
مختصر /u/ (۶) = چپکی، غبار، گزار، سراغ، گل، مقفل،
طویل /u:/ (-) ______________
طویل /e/ (۱۲) = دل، جائے، بکھرنے، لڑکھڑانے، لگے، کے، نے، دھندلادیے، کے، اپنے، پے، آئے۔
طویل /o/ (۱۲) = کوئی، ہوگا، سو، کرو، بڑھادو، دو، مینا، کو، کرلو

کثیر الاستعمال مصوتے:

/a/ (۳۲) + ایک انفیاتی مصوتہ = ۳۳
/ə/ (۳۱)
/e/ (۱۲) + دو انفیاتی مصوتے = ۱۴
/o/ (۱۲) + چار انفیاتی مصوتے = ۱۶
/i:/ (۹) + پانچ انفیاتی مصوتے = ۱۴

مصمتے:

بندشی (Stops)

/پ/ (۱) = اپنے
/پھ/ (۱) = پھر
/ب/ (۸) = بکھرنے، غبار، خوابیدہ، اجنبی، بڑھادو، بےخواب، اب
/بھ/ (-) = ______________
/ت/ (۵) = مات، تاروں، راستہ، تک تک۔
/تھ/ (-) = ______________
/د/ (۶) = دل، خوابیدہ، دھندلادیے، قدموں، بڑھادو۔
/دھ/ (۱) = دھندلادیے
/ٹ/ (-) = ______________

/اٹھ/ (-) = ———

/اڈ/ (-) = ———

/اڈھ/ (۱) = ڈھل

/اچ/ (۲) = چلا، چکی

/اچھ/ (-) = ———

/اج/ (۲) = جائے۔ اجنبی

/اجھ/ (-) = ———

/اک/ (۱۶) = کوئی، کوئی، کہیں، چکی، کیا، تک، تک، کے، اک، خاک، کے، کرو، کواڑوں، کو، کر، کوئی، کوئی۔

/اکھ/ (۲) = بکھرنے، لڑکھڑانے

/اگ/ (۸) = ہوگا، جائے گا، لگا، لگے، گئی، رہگزار، گل، آئے گا۔

/اگھ/ (-) = ———

/اق/ (۲) = قدموں، مقفّل

انفی (Nasals)

/ام/ (۹) = میں، قدموں، شمعیں، مے، ومینا، مقفّل۔

/ان/ (۱۱) = نہیں، نہیں، بکھرنے، لڑکھڑانے، ایوانوں، اجنبی، نے، مینا، اپنے، نہیں، نہیں۔

پہلوی (Lateral)

/ال/ (۹) = دل، چلا، ڈھل، لگا، لڑکھڑانے، لگا، دھندلا دیے، گل، کرلو۔

ارتعاشی (Trill)

/ار/ (۱۶) = پھر، زار، راہرو، اور، رات، بکھرنے، تاروں، غبار، راستہ، ہر، راہگزار، سراغ، کرو، کرو۔

تھپک دار (Flapped)

/ڑ/ (۳) = ڑکڑ لنے، کواڑوں

/ڑھ/ (۱) = بڑھاوہ

چستانی یا صفیری (Fricatives)

/ف/ (۲) = مقفّل

/و/ (۲) = کواڑوں، ایوانوں

/س/ (۲) = سوگئی، براستہ

/ز/ (۲) = زار، راہ گزار

/ش/ (۱) = شمعیں

/ژ/ (-) = ———

/خ/ (۳) = خوابیدہ، خاک، ؛

/غ/ (۴) = سراغ، ایاغ، چراغ، غبار

/ہ/ (۱۰) = جنہیں، نہیں، راہرو، ہوگا، کہیں، ہر، راہ، یہاں، انہیں، نہیں

نیم مصوتہ (Semi-vowel)

/ی/ (۴) = آیا، دیے، ایاغ، یہاں

دوہرے مصوتے (Dipthongs)

/au/ (۲) = راہرو، اور

/ai/ (۱) = ایوانوں

انفیاتی مصوتے (Nasalised vowels)

طویل /ã/ (۱) = یہاں

طویل /ẽ/ (۵) = جنہیں، انہیں، کہیں، جنہیں، نہیں

مختصر /ũ/ (۱) = دھندلا دیے

طویل /ĩ/ (۲) = میں، شمعیں

طویل /آ/ (۲) = تاروں ، ایوانوں ، قدموں ، کواڑوں

کثیر الاستعمال مصوتے :

/ک/ (۱۸)
/ر/ (۱۶)
/ن/ (۱۱) + تیرہ انفیاتی مصوتے = ۲۴
/ہ/ (۱۰) + چار ہکاری مصوتے = ۱۴
/ل/ (۹)
/ب/ (۸)
/گ/ (۸)

فیض کی نظم " تنہائی " کے تجزیے سے جو کثیر الاستعمال (HIGH-RANKING) مصوتے برآمد ہوئے ہیں ان میں طویل مصوتے /a/ کا استعمال سب سے زیادہ ہوا ہے۔ اس کے بعد مختصر مصوتہ /ə/ آتا ہے۔ /e/ کا نمبر تیسرا ہے /o/ کا نمبر بھی تیسرا ہے۔ /e/ اور /o/ دونوں کی تکرار یکساں ہے۔ /i:/ چوتھے نمبر پر ہے۔ ان کے علاوہ /i:/ پانچ بار انفیاتی شکل (i:) میں بھی استعمال ہوا ہے۔ دوسرے طویل مصوتوں کی بھی انفیاتی شکلیں پائی جاتی ہیں مثلاً /a/ کی چار ، /e/ کی دو اور /a/ کی ایک۔ ان مصوتوں میں صرف /ə/ ہی ایک مختصر مصوتہ ہے بقیہ تمام مصوتے طویل ہیں۔ اس نظم کے مصوتوں کے اعداد و شمار سے پتہ چلتا ہے کہ اس نظم کا غالب صوتی رجحان طویل مصوتوں کی طرف ہے۔ دوسرے نمبر پر ہونے کی وجہ سے مختصر مصوتے /ə/ کی اہمیت تو ہے لیکن اگر چار طویل مصوتوں کے تناظر میں ایک مختصر مصوتے کو دیکھا جائے تو اس کی اہمیت کچھ بھی نہیں اور جب کہ یہ بھی معلوم ہے کہ /ə/ کا تکرر (FREQUENCY) بہ نسبت اور مصوتوں کے اردو زبان میں زیادہ ہے۔ اس بنا پر یہ نتیجہ اخذ کرنا پڑے گا کہ طویل مصوتے اس نظم کے غالب صوتی رجحان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اور /a/ کی آواز ان میں سب سے زیادہ غالب ہے۔ اس نظم کا کوئی بھی مصرع ایسا نہیں ہے جس میں /a/ کم از کم دو یا

- تین بار استعمال نہ ہوا۔

ان کثیر الاستعمال مصوتوں کا نظم کی لفظی تنظیم سے موازنہ کرنے پر "کوئی نہیں آئے گا" سا ٹکڑا ایسا نظر آتا ہے جس میں یہ تمام اصوات استعمال ہوئی ہیں۔ صوتی لکھاوٹ میں ہم انھیں یوں ظاہر کریں گے۔

koi: nehi: ae ga
۱۹ ۹ ۳۱ ۵ ۲۲ ۱۲ ۳۲

"کوئی نہیں آئے گا" کے اجزائے ترکیبی میں کثیر الاستعمال مصمتے (بجز دو کے جن کے تعداد ان کی توجیہہ بعد میں کی جائے گی) بھی شامل ہیں۔ جس مصمتے کی اس نظم میں سب سے زیادہ تکرار پائی جاتی ہے وہ /ک/ ہے۔ /ن/ کی آواز پوری نظم میں ۱۱ بار آئی ہے لیکن اسے ۱۳ انفیاتی مصوتوں کا تعاون بھی حاصل ہے۔ اس طرح اگر دیکھا جائے تو انفی آوازوں کی تعداد کل ملا کر ۲۴ ہو جاتی ہے۔ جو /ک/ کے شمار سے بھی زیادہ ہے دیگر کثیر الاستعمال مصمتے /ر/، /ہ/، /ل/، /ب/، /گ/ ہیں۔ ان میں اعداد وشمار کی ترتیب کے لحاظ سے /ہ/ کا نمبر چوتھا ہے۔ لیکن چار ہاکاری آوازیں اس کی معاونت کرتی ہیں۔ جس سے اس کی تعداد ۱۴ ہو جاتی ہے۔ /گ/ کی آواز صرف ۸ بار آئی ہے اس سے /ک/ کو تقویت پہنچتی ہے کیوں کہ دونوں آوازوں کا مخرج ایک ہی ہے۔ انداز ادائیگی کے لحاظ سے بھی دونوں آوازیں یکساں ہیں۔ فرق صرف غیر مسموع اور مسموع کا ہے۔ /ک/ غیر مسموع آواز ہے اور /گ/ مسموع۔ /ک/، /ہ/ اور /ر/ کی آواز فانی کے کلام میں بھی بہت زیادہ آئی ہے۔ اس کا ایک سبب تو ڈاکٹر مغنی تبسم نے یہ بتایا ہے کہ یہ مصمتے ہماری زبان کے کثیر الاستعمال کلموں اور حروف کا جزو ہیں۔۔ دوسرے یہ کہ کسی شاعر کے کلام میں ان آوازوں کی کثرت یا قلّتِ استعمال کا انحصار بہت کچھ اس کے اسلوب اور انتخابِ الفاظ پر بھی ہوتا ہے۔ /ل/ کا شمار بھی کثیر الاستعمال مصمتوں میں ہوتا ہے لیکن مجوعاتی فقرے میں یہ آواز شامل نہیں ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہو سکتی ہے کہ یہ آواز نظم کے موڈ سے مطابقت نہیں رکھتی ہے۔ کیوں کہ اس نظم کا

مجموعی تاثر حزنیہ ہے اور یاس و ناامیدی اور مایوسی کا اظہار پوری نظم میں موجود ہے ۔
ال/کا صوتی آہنگ ان احساسات کی ترجمانی کے لیے موزوں نہیں کیوں کہ /ل/ سے پیدا ہونے والا نغمہ طربیہ ہے اور اپنے اندر نشاطی کیفیت رکھتا ہے ۔ /ر/ کی آواز اگر چہ مجموعاتی نقطہ میں شامل نہیں ہے لیکن اس سے فیض نے عالم انتظار کی اضطراری اور اضطرابی کیفیت کے اظہار میں مدد لی ہے ۔
ڈیلی اٹمر نے مجموعی فضا کے جو تین معیار مقرر کیے ہیں ان پر اس ٹکڑے کو پرکھا جاتا ہے تو یہ ٹکڑا ہو بہو پورا اترتا ہے ۔
ا ۔ صوتی سطح پر نظم کی تقریباً سبھی کثیر الاستعمال آوازیں اس میں شامل ہیں ۔
۲ ۔ معنوی سطح پر نظم کے بنیادی خیال اور مجموعی تاثر کو یہ ٹکڑا بڑی خوبی کے ساتھ ظاہر کرتا ہے ۔
نظم میں جو ایک طرح کی ناامیدی، مایوسی، اداسی، حوصلہ شکنی، شکستہ دلی، حرماں نصیبی اور حزن و ملال کی کیفیت ہے اس کا انعکاس اس ٹکڑے میں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے مصوتوں کا طول تاسف، یاس و حسرت اور غم و اندوہ کی کیفیات کو بڑھا دیتا ہے ان کیفیات کے اظہار میں انفی مصوتے اور انفیاتی مصوتے اور بھی معاون ہوتے ہیں ۔ انفی مصوتوں کے بکثرت استعمال سے شعر میں جو ماتمی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اس کی ایک بہت اچھی مثال لارڈ ٹینی سن کی نظم " IN MEMORIAM " ہے جو ایک مرحوم دوست کی یاد میں لکھا گیا نوحہ (ELEGY) ہے ۔ ٹینی سن نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنی غمناکی، الم نصیبی اور حزن و ملال کا اظہار ان اصوات کی مدد سے بہت اچھی طرح کیا ہے ۔
/ں/ کی تکرار سے فیض کی نظم میں یاس و تاسف کا اثر اور بھی بڑھ گیا ہے اور حسرت و نامرادی کی شدت میں اور بھی اضافہ ہو گیا ہے ۔ نظم کے یہ ٹکڑے ملاحظہ ہوں ۔
" کوئی نہیں کوئی نہیں " " راہرو ہو گا کہیں اور چلا جائے گا " ، " سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار " " اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا " مجموعاتی فقرے " کوئی نہیں آئے گا " کا موازنہ اگر نظم کے عنوان " تنہائی " سے کیا جائے تو اس کی معنویت میں اضافہ

اور بھی اضافہ ہو جاتا ہے۔ جس چیز کا اظہار عنوان میں اختصار کے ساتھ کیا گیا ہے اس کی تشریح
کے ساتھ کثیر الاستعمال آوازوں کی مدد سے مجموعاتی فقرے میں بیان کر دیا گیا ہے۔
اس طرح یہ ٹکڑا پوری نظم کا در اصل ایک نچوڑ ہے جس کے صوتی آہنگ میں پوری نظم
کا مجموعی تاثر دیکھا جا سکتا ہے۔

۳۔ "کوئی نہیں آئے گا" کا ٹکڑا تیسرے معیار پر بھی پورا اترتا ہے۔ یعنی نظم میں
اس کا اندراج بہت مناسب جگہ پر ہوا ہے۔ یہ نظم کے آخری مصرعے کا آخری ٹکڑا ہے
لفظی تنظیم کے نقطۂ نظر سے یہ جگہ اس کے لیے بہت موزوں ہے کیوں کہ یہی ٹکڑا پوری
نظم کو SUMMARIZE کرتا ہے۔ لہٰذا اسے سب سے آخر میں ہی آنا چاہیے تھا۔

تنہائی[1]

اقبال

تنہائی شب میں ہے حزیں کیا — انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا
یہ رفعتِ آسمانِ خاموش — خوابیدہ زمیں، جہانِ خاموش
یہ چاند یہ دشت و در یہ کہسار — فطرت ہے تمام نسترن زار
موتی خوش رنگ پیارے پیارے — یعنی ترے آنسوؤں کے تارے
کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل
قدرت تری ہم نفس ہے اے دل

مصوّتے:

مختصر /a/ (۲۴) ۔ تنہائی، شب، حزیں، انجم، نہیں، ہم نشیں، رفعت،
دشت، در، فطرت، تمام، نسترن، خوش رنگ، ہوس،
قدرت، ہم نفس، زمیں، جہان،

۱۔ بالِ جبریل

/ئے/ (-) ——————

چستانی یا صفیری

/ف/ (۳) = رفعت، فطرت، نفس

/ و/ (۱) = ہوس

/س/ (۵) = آسمان، کہسار، نسترن، آنسو، کس، ہوس، نفس

/ز/ (۳) = حزیں، زمیں، زار

/ش/ (۷) = شب، ہم نشیں، خاموش، خوش رنگ، دشت، خوش رنگ، شئے

/ژ/ (-) ——————

/غ/ (۴) = خاموش، خوابیدہ، خاموش، خوش رنگ

/ق/ (-) ——————

/ہ/ (۱۲) = تنہائی، ہے، حزیں، نہیں، ہم نفس، ہم نشیں، جہاں، ہے، ہوس، ہے، کہسار، ہے

نیم مصوتہ

/ی/ (۱۰) = تنہائی، شب، کیا، کیا، یہ، یہ، یہ، یہ، پیارے، پیارے، یعنی

دوہرے مصوتے

/ai/ (۷) = ہے، ہے، شئے، ہے، اے، ہے، اے

/au/ (-) ——————

انفیاتی مصوتے

/ũ/ (۱) = آنسوؤں

/ĩ/ (۴) = حزیں، ہم نشیں، زمیں، نہیں

/ẽ/ (۱) = ہیں

/õ/ (۱) = آنسوؤں

کثیر الاستعمال مصوتے

/ə/ (۲۴)

/a/ (۱۷) + ایک انفیاتی مصوتہ = ۱۸

/e/ (۱۶) + ایک انفیاتی مصوتہ = ۱۷

/i/ (۸)

کثیر الاستعمال مصمتے

/ت/ (۱۴)

/ر/ (۱۴)

/ہ/ (۱۲) + ایک ہکاری مصمتہ = ۱۳

/ن/ (۱۱) + سات انفیاتی مصوتے = ۱۸

/م/ (۱۱)

/ی/ (۱۰)

/ش/ (۷)

/س/ (۷)

/د/ (۷)

اقبال کی اس نظم کے تجزیے سے چار ایسے مصوتے برآمد ہوئے ہیں جن کی تکرار نظم میں بہت زیادہ ہے۔ ان کثیر الاستعمال (HIGH-RANKING) مصوتوں میں دو طویل اور دو مختصر ہیں۔ مختصر مصوتہ /ə/ سب سے زیادہ غالب ہے۔ پھر دو طویل مصوتوں کا نمبر آتا ہے جن میں سے /a/ کا تناسب ۱۷ اور /e/ کا ۱۶ ہے۔ مختصر مصوتہ /i/ ۸ بار استعمال ہوا ہے /ə/ کا استعمال عام طور سے اردو میں بہت زیادہ ہوتا ہے /ə/ اور /a/ میں ۲۴ اور ۱۷ کا تناسب یقیناً معنی خیز ہے۔ /ə/ کے علاوہ /i/ بھی کثیر الاستعمال مختصر مصوتہ ہے۔ اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ نظم کا غالب رجحان نہ تو طویل مصوتوں کی طرف ہے اور نہ مختصر۔ اس لیے ظاہر ہوتا ہے کہ نظم کا مجموعی تاثر اتنا زیادہ نمایاں نہیں ہے کہ وہ اپنے اظہار کے لیے طویل

مصوتوں کا سہارا لیا۔ ان کثیر الاستعمال مصوتوں کا نظم کی لفظی تنظیم سے موازنہ کرنے پر "تنہائی شب" کا فقرہ ہی ایسا ہاتھ آتا ہے جس میں یہ سارے مصوتے استعمال ہوئے ہیں۔ لہٰذا مصوتوں کی صوتی تنظیم کے لحاظ سے یہ فقرہ مجموعاتی کہا جا سکتا ہے۔ اسے صوتی لکھاوٹ میں یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے۔

tanhaije Šab
↓ ↓ ↓ ↓ ↓
۲۴ ۱۰ ۸ ۱۶ ۲۴

"تنہائی شب" میں سب سے زیادہ غالب مصمتے /ت/ اور /ر/ ہیں۔ ان کے علاوہ دوسری کثیر الاستعمال آوازیں /ہ/، /ن/، /ی/ اور /ش/ بھی اس میں شامل ہیں۔ /ر/ کی آواز کا تناسب /ت/ کے برابر ہے۔ لیکن مجموعاتی فقرے میں یہ مندرج نہیں ہے۔ /ر/ کی آواز زیادہ تر /ت/ کے ساتھ واقع ہوئی ہے۔ مثلاً "تیرے"، "فطرت" "نشتر" "ترے"، "قدرت"، "تری" وغیرہ /ت/ اور /ر/ کے بعد کثیر الاستعمال آواز /ہ/ ہے جس کا اقبال کے یہاں مناسب استعمال ہے۔ انفی مصمتوں میں سے /ن/ مجموعاتی فقرے میں شامل ہے ساتھ انفیاتی مصوتے اور ایک انفی مصمتہ /م/ /ن/ کی تکرار میں معاون ثابت ہوتے ہیں مجموعاتی فقرے میں دو اور مصمتے /ی/ اور /ش/ بھی شامل ہیں۔ /ی/ کی تکرار دس بار ہے اور /ش/ کی سات بار۔ /ش/ کو ایک دوسری چسپانی آواز /س/ سے بھی مدد ملتی ہے جو نظم میں ، بار آئی ہے۔ اسی طرح /د/ کی آواز /ت/ کی تکرار کے اظہار میں مدد دیتی ہے کیوں کہ دونوں ہم مخرج دندانی آوازیں ہیں۔

"تنہائی شب" کا ٹکڑا صوتی اور معنوی دونوں معیاروں پر پورا اترتا ہے۔ ان کے علاوہ نظم میں اس کا اندراج بھی بہت موزوں جگہ پر ہوا ہے۔ صوتی اعتبار سے اس میں سبھی کثیر الاستعمال مصوتے پائے جاتے ہیں۔ /م/ اور /ر/ کے علاوہ دوسرے سبھی غالب مصمتے اس میں شامل ہیں۔ معنوی اعتبار سے بھی "تنہائی شب" نظم کے بنیادی خیال کو بہت اچھی طرح ظاہر کرتا ہے۔ یہ تو بالکل کھلی ہوئی بات ہے کہ نظم کا THEME تنہائی ہے اور یہ چیز نظم کے عنوان سے بھی ظاہر ہے لیکن شاعر نے جس منظر کا سماں باندھا ہے وہ رات کا

منظر ہے اور اسی کی مناسبت سے "انجم" "چاند" "تارے" وغیرہ لفظ آئے ہیں۔ مجموعاتی
فقرے میں لفظ "شب" کی شمولیت سے رات کا پورا تصور ذہن میں آجاتا ہے اور ساتھ ہی
ساتھ رات سے مناسبت رکھنے والی جتنی اشیا ہیں ان کی تصویر بھی نظروں کے سامنے کھنچ جاتی
ہے۔ لہذا یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ مجموعاتی فقرہ نظم کے بنیادی خیال اور اس کے مجموعی تاثر کو بخوبی
ظاہر کرتا ہے مجموعاتی فقرے کا صوتی آہنگ پوری نظم کے صوتی تاثر کا نچوڑ ہے۔ کیوں کہ اس میں
تقریباً سبھی غالب آوازیں شامل ہیں۔ کسی نظم کی غالب آوازوں کی مدد سے ہی ہم منظر کے موڈ
کا پتا لگاتے ہیں۔ طویل اور مختصر مصوتوں کے امتزاج سے ہلکی ہلکی حزنیہ کیفیت کا اندازہ ہوتا
ہے /ہ/ کے صوتی آہنگ نے اس کیفیت میں اضافہ کر دیا ہے۔ پوری نظم میں "خاموشی"
سکوت اور شب کی پراسراریت کا جو سماں موجود ہے اس کا اظہار /ش/ اور
/س/ کی صوتی کیفیت میں بخوبی پایا جاتا ہے۔ اقبال نے اپنی نظموں میں جہاں کہیں بھی فطرت
کے مظاہر اور قدرتی مناظر کا نقشہ کھینچا ہے یا خاموشی کا سماں بیان کیا ہے وہاں ان
آوازوں کا تناسب بڑھ گیا ہے۔ ان کی نظم "ایک شام" کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

خاموش ہے چاندنی قمر کی — شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش — کہسار کے سبز پوش خاموش

/ی/ کی آواز اسم اشارہ اور کہیں کہیں استفہامیہ کلموں میں آئی ہے۔ /ت/ /ک/ آٹھ
چند ضمیری کلموں کے علاوہ قدرتی مناظر کے بیان میں آئی ہے۔ گو کہ یہ دونوں آوازیں ایک تسلسل
سے جا بجا واقع ہوئی ہیں لیکن ان کی صوتی ترکیب و تنظیم سے نظم کی حکایاتی کیفیت کے اظہار
میں بڑی مدد ملی ہے "خوش رنگ" "پیارے سے پیارے" "تارے" "نسترن زار" وغیرہ الفاظ
میں /ر/ کی تکرار منظر کی خوب صورتی اور نظم کے جمالیاتی پہلو کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

فیض اور اقبال کی ان نظموں کے تجزیے سے یہ بات ثابت ہو گئی کہ آواز کا
معنی سے گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ کسی نظم کے موڈ کا تعین کرتے وقت یا اس کے مجموعی تاثر
کی نشان دہی کرتے وقت نظم کی کثیر الاستعمال (HIGH-RANKING) آوازوں کو
نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان آوازوں کی صوتی کمیت سے ہی معنوی کمیت

تشکیل پاتی ہے۔ اسے ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ نظم کی جیسی معنوی کلیت ہوگی ویسی طرح کے صوتی نتائج برآمد ہوں گے۔ دونوں طرح سے بات ایک ہی ہوی۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ کسی فن پارے کی تخلیق میں سب سے پہلے اصوات کا وجود عمل میں آتا ہے (بعض لوگ کہیں گے کہ شعر کہنے سے پہلے کوئی خیال یا کوئی مضمون ذہن میں آتا ہے، اور صوتی عمل اس کے بعد کا عمل ہے۔ یہ بحث بہت پیچیدہ ہے اور اس کا تعلق مابعد اللسانیات سے ہے۔ لیکن اتنا جاننا ضروری ہے کہ بغیر زبان کے "سوچنے" کا عمل بھی ناممکن ہے) پھر مختلف تنظیم و ترکیب اور نظم و ضبط کے ذریعے، انہیں اصوات کو معنی کا جامہ پہنا دیا جاتا ہے۔ اگر آوازیں ہی نہ ہوں تو معنیاتی عمل (SEMANTICAL PROCESS) کہاں سے ہوگا۔ صوتیاتی تجزیے کے بعد جس مجموعاتی نقطہ کا انکشاف ہوتا ہے اس میں نہ صرف یہ کہ صوتی کلیت ہوتی ہے بلکہ معنوی کلیت بھی پائی جاتی ہے۔ اور یہی وہ نقطہ ہوتا ہے جس میں صوت و معنی کو ہم باہم دگر گلے ملتے دیکھ سکتے ہیں۔

اگرچہ فیض اور اقبال کی نظمیں ایک ہی موضوع پر ہیں لیکن ان کا صوتیاتی TREATMENT جداجدا ہے اور اس سے پیدا ہونے والی اثریت بھی مختلف ہے۔ فیض کے یہاں طویل مصوتوں کا تناسب زیادہ ہے۔ اقبال کے یہاں طویل اور مختصر مصوتوں کا تناسب تقریباً برابر ہے۔ فیض کی نظم میں سب سے زیادہ استعمال ہونے والا طویل مصوتہ /ا/ ہے جبکہ اقبال کی نظم میں مختصر مصوتے /ا/ کی کثرت سب سے زیادہ ہے۔ اسی وجہ سے ان آوازوں کے تاثر میں بھی فرق پیدا ہوگیا ہے۔ فیض کی نظم میں مایوسی، ناامیدی، اداسی، شکستہ دلی اور غم و اندوہ کی کیفیات زیادہ ہیں جن کا اظہار طویل مصوتوں کی شکل میں ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فیض کے یہاں انفی مصوتے اور انفیاتی مصوتوں کا تناسب گیارہ اور تیرہ (۱۱:۱۳) کا ہے جبکہ اقبال کے یہاں ان کا تناسب صرف گیارہ اور پانچ (۱۱:۵) کا ہے۔ اقبال کے یہاں تنہائی کا کرب اتنا شدید نہیں ہے کیوں کہ چاند ستارے، گل بوٹے اور دشت و کہسار سب ان کے ہم نشیں ہیں اور ساری قدرت ان کی ہم نفس۔ فیض کے یہاں سب سے زیادہ استعمال ہونے والا مصمتہ /ک/ ہے جو ۱۷ بار آیا ہے اور مجموعاتی نقرے کا ایک اہم صوتی رکن ہے۔ اقبال کے یہاں یہ صرف ۲ بار استعمال ہوا ہے اور نظم میں اس کی حیثیت

بہت معمولی ہے /ک/ ایک بندشی آواز ہے اور وہ بھی غیر مسموع (غیر مسموع آوازیں مسموع آوازوں کے مقابلے میں زیادہ سخت اور کرخت ہوتی ہیں)۔ اس کی صوتی ادائیگی بالکل بے دھڑک ہوتی ہے اور ایک صوتی جھٹکا سا محسوس ہوتا ہے فیض کی اس نظم میں /ک/ کی آوازسے چڑچڑے پن اور غصے کی جھنجھلاہٹ کی سی کیفیت کا پتا چلتا ہے۔ اس کیفیت کے اظہار میں کوزی آوازیں خاص معاون ثابت ہوئی ہیں۔ کوزی آوازیں (ڑ/، ڑھ/ اور /ڈھ/) چار بار استعمال ہوئی ہیں۔ /ک/ اور /ڑ/، /ڑھ/ کے صوتی آہنگ سے غصے، جھنجھلاہٹ اور توڑ پھوڑ کی جو کیفیت پیدا ہوئی ہے اس کا اظہار ان مصرعوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔

گل کرو شمعیں، بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو

اقبال کی پوری نظم میں کوئی بھی کوزی آواز نہیں پائی جاتی ہے اور نہ ہی ان کی نظم میں کسی طرح کی جھنجھلاہٹ یا چڑچڑے پن کا اظہار ہے۔ اقبال کی نظم میں سب سے زیادہ استعمال ہونے والا مصمتہ /ت/ ہے اگرچہ یہ بھی بندشی آواز ہے لیکن اس کا مخرج دوسرا ہے /ک/ کے مقابلے میں اس میں نرمی زیادہ ہے۔ مناظر قدرت کے بیان میں اس سے خاصی مدد لی گئی ہے۔ /ر/ کی آواز دونوں نظموں میں دوسری غالب آواز ہے لیکن اس آواز سے جو صوتی کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ دونوں نظموں میں مختلف ہے۔ /ر/ کی آواز فیض کی نظم میں بے چینی کی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے۔ کسی کے انتظار میں اضطراب و اضطرار کی جو کیفیت ہوتی ہے وہی کیفیت اس نظم میں /ر/ کے صوتی آہنگ سے ظاہر ہوتی ہے۔ اقبال کی نظم میں انتظار کی کیفیت میں اضطرار و اضطراب نہیں ہے۔ قدرت کے حسین جلوؤں کی موجودگی میں سکون و اطمینان کا احساس ہوتا ہے۔ /ر/ کی تکرار اضطراری کیفیت کے بجائے یہاں جمالیاتی احساس کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ /ں/ اور /ن/ کی آوازوں کا تاثر دونوں نظموں میں تقریباً یکساں ہے۔ اقبال کی نظم میں /س/ اور /ش/ کی آوازوں کا ایک مخصوص رول ہے۔ ان کی تکرار خاموشی، سناٹا، سکوت اور تنہائی کی

کیفیات کے اظہار میں مدد ہوتی ہے۔ قدرتی مناظر کے درمیان میں رہ کر جس سکوت محسوس ہوتا
اور پر اسراریت کا احساس ہوتا ہے اس کی ترجمانی ان آوازوں کی مدد سے اقبال بخوبی
کرتے ہیں۔ فیض کی نظم میں نہ تو اس قسم کی کیفیت کا اظہار ہے اور نہ ان اصوات کا بکثرت
استعمال پایا جاتا ہے۔ پوری نظم میں دو بار /س/ اور ایک بار /ش/ کی آوازوں کا استعمال
ہوا ہے۔ فیض کی نظم میں ہکاری آوازیں بھی پائی جاتی ہیں جو /ہ/ کی تکرار سے پیدا
ہونے والی حزنیہ کیفیت کو تقویت پہنچاتی ہیں۔ اقبال کی پوری نظم میں صرف ایک ہکاری
آواز /ھ/ ہے اور وہ بھی صرف ایک بار استعمال ہوئی ہے۔

کسی فن پارے کے محاسن و معائب کو پرکھنے کے لیے صرف اس کا صوتیاتی تجزیہ ہی
سب کچھ نہیں ہوتا ہے کیوں کہ یہ صرف آوازیں ہی نہیں ہیں جو تخلیقِ شعر میں اہم رول
ادا کرتی ہیں بلکہ یہ عمل چند دوسرے مسلّمات سے بھی عبارت ہے۔ مثال کے طور پر نظم کے
سلسلے میں پیکر تراشی، تشبیہات و استعارات صرف و نحو اور لفظوں کے انتخاب کو نظر
انداز نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ آوازوں کی مخصوص تنظیم، مخصوص آوازوں
کے استعمال اور ان کی کثرت یا قلت سے نظم کی صوتی ہیئت پر بہت اثر پڑتا ہے اور اس
کے تجزیے سے نظم کے موڈ اور اس کے مجموعی تاثر کے تعین میں بڑی مدد ملتی ہے۔ یہ بات بخوبی
ذہن نشین کر لینا چاہیے کہ اس قسم کے صوتیاتی تجزیے کا مقصد آوازوں کی محض گنتی کرنا یا ان
کے اعداد و شمار کی فہرست مرتب کرنا نہیں ہے۔ بلکہ ان آوازوں کے صوتی آہنگ سے ایسے
نتائج مرتب کرنا مقصود ہوتا ہے جن کی روشنی میں ہم کسی فن پارے یا فن کار کے اسلوب کی
سائنسی توجیہ کر سکیں اور اس کے بارے میں کوئی معروضی (OBJECTIVE) رائے دے سکیں۔

ڈاکٹر کیرن ڈیمر
ترجمہ: صغیٰ تبسم

ہندی ۔ اردو ۔ ہندستانی

شمالی ہندستان کی زبان کا نام کسی حد تک پریشان کن ہے کیوں کہ یہ ایک نام نہیں بلکہ کئی نام ہیں جن میں سے ہر ایک زبان کی مختلف بدلی ہوئی شکلوں اور اسلوبوں کی نمایندگی کرتا ہے لیکن کبھی کبھی وہ سب نام ایک ہی مفہوم میں استعمال ہوتے ہیں۔ گزشتہ صدی کے مباحث میں ہندی، ہندستانی اور اردو اور ان کے علاوہ ہندوی، ہندوئی، برج بھاشا اور کھڑی بولی بھی اس زبان کے مشترک نام رہے ہیں۔

زبان کی بحث کے ابتدائی مرحلے میں برطانوی عہدہ دار اور محققین ان ناموں اور زبان کی ان شکلوں کی نوعیت کے بارے میں جن کی وہ نمائندگی کرتے ہیں مختلف رائیں رکھتے تھے۔ میں ان میں سے چند رائیں یہاں پیش کرتی ہوں۔

جان بیمس (JOHN BEAMS) نے ۱۸۵۸ء میں لکھا تھا: "وادیِ گنگا کی مقامی بولی کا نام جس میں فارسی کے لفظ مخلوط ہوتے ہیں ہندوی، ہندوئی، ہندوئی یا ہندوی نہیں بلکہ صاف اور سیدھا نام ہندی ہے اور ہندی اور ہندوئی میں جو فرق دکھائے جاتے ہیں وہ محض خیالی ہیں۔

فنک (FINK) نے ان دو زبانوں میں فرق کیا ہے: "میرا خیال ہے کہ اردو اور ہندی دو الگ زبانیں ہیں۔ اگرچہ تو اعد کی ترکیب میں دونوں متفق ہیں لیکن باقی تمام امور میں وہ ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

راجہ اودے پرتاب سنگھ نے اختلاف کے ایک دوسرے پہلو پر نظر ڈالی ہے: اردو صرف ان مسلمانوں کی زبان ہے جو شہروں اور بڑے علاقوں میں رہتے ہیں جب کہ دیہاتی اور چھوٹے علاقوں میں ہر دو مذاہب سے تعلق رکھنے والوں کی زبان ہندی ہے۔"

زبان کی یہ تعریفیں اور اس کے نام جداگانہ لسانی اور سماج لسانی پہلوؤں پر نظر ڈالتے ہیں جن کی توضیح اس علاقے کی زبان، سماج اور تاریخ کے حوالے سے کی جانی چاہیئے۔

انیسویں اور بیسویں صدی کے دوران میں ان پہلوؤں کو ایک سلسلے میں ترتیب دینے کی متعدد کوششیں کی گئیں۔ ایک مدت تک جارج گریرسن کی "لنگوسٹک سروے" میں پیش کردہ مشرقی اور مغربی ہندی کی تقسیم اور تفریق کو مستند مانا گیا۔ جدید ترین تحقیقات میں اس پر نکتہ چینی کی گئی کہ یہ تفریق خالص جغرافیائی بنیاد پر کی گئی ہے اور اس میں سماج ترکیبی (SOCIO-STRUCTURAL) نقطۂ نظر کو ملحوظ نہیں رکھا گیا۔

اس مسئلے پر تازہ ترین کتاب اشوک کیلکر کی (STUDIES IN HIND-URDU) ہے جس میں دونوں پہلوؤں کو یکجا کیا گیا ہے۔ کیلکر اس مفروضے سے ابتدا کرتے ہیں کہ آج کی ہندی اور اردو کو واحد لسانی نظام سمجھنا چاہیے اور خود اپنے اس مقصد کے لیے انھوں نے "ہر دُو" کی اصطلاح وضع کی جس طرح مرہٹی، بنگالی وغیرہ علاقائی زبانوں کے جغرافیائی وطن کا تعین آسانی کے ساتھ کیا جا سکتا ہے، ہندی اور اردو کا نہیں کیا جا سکتا۔ "اس کا (ہندی۔اردو کا) یہ طلسمی علاقہ کبھی ہندستان یا بالائی ہندستان یا کسی قدر غیر متعین انداز میں شمالی ہندوستان کہلایا جاتا ہے۔ تاریخی طور پر اس کی جائے پیدائش ہریانہ، دہلی اور میرٹھ کا علاقہ تھا جہاں "کھڑی بولی" بولی جاتی ہے۔

زبان بولنے والوں کی سماجی حیثیت اور زبان کے اسلوب کی سطحوں کے تعین کے لیے کیلکر، زبان کے اسلوب کی "چھوٹی اور عظیم روایت" والے تصور کو کام میں لاتے ہیں جسے ریڈفیلڈ (REDFIELD) نے پیش کیا تھا: "آج، عوامی، عامیانہ یا چھوٹی روایت کی سطح پر جو بولیاں فصلی طور پر "ہر دُو" سے قریب ترین اور تمدنی طور پر اس کے زیر اثر ہیں وہ اس علاقے (ہریانہ دہلی اور میرٹھ) کی ہندوستانی اور علاقائی دکنی زبان ہے جو مہاراشٹر، میسور، آندھرا پردیش میں بولی جاتی ہیں۔" شمالی ہندوستان کی دوسری بولیاں۔ راجستھانی، برج بھاشا، اودھی سے لے کر چھتیس گڑھی اور میتھلی تک "ہندی۔اردو" سے دور کا رشتہ رکھتی ہیں۔

کیلکر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ہندی ۔ اردو ایک واحد لسانی تنظیم ہونے کے اعتبار سے بولیوں کی متبادلہ شکلیں نہیں رکھتی لیکن اس کے اسالیب کو مختلف درجوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :۔

۱۔ منظم ارفع = FORMALIZED HIGHBROW (شاعری ، مذہبی رسالے یا شہروں کی عظیم روایت)

۲۔ منظم متوسط = FORMALIZED MIDDLEBROW (عام پسند ادب ، فلموں کی زبان ، عام پروپگنڈہ)

۳۔ غیر منظم متوسط = CASUAL MIDDLEBROW (تعلیم یافتہ لوگوں کی گفتگو بالخصوص آبادی کے ملے جلے گروہوں میں)

۴۔ غیر منظم ادنیٰ = CASUAL LOWBROW (جسے بازاری ہندستانی ، بول چال کی زبان بھی کہا جاتا ہے اور جو قطعی طور پر عظیم روایت کا جزو نہیں ہے)

ہندی اور اردو میں اسالیب کی افقی تقطیب (HORIZANTAL POLARIZATION) منظم ارفع اسلوب میں اپنی انتہا پر پہنچتی ہے ۔ ہندی ، دیوناگری رسم خط میں سنسکرت لفظیات کا اونچا فی صد رکھتی ہے جب کہ اردو ، مروجہ فارسی رسم خط میں عربی اور فارسی سے متاثر ہے ۔ جغرافیائی اعتبار سے اردو کلچر کے مرکز صوبہ جاتِ متحدہ کے مغربی حصے دہلی ، علی گڑھ اور لکھنؤ میں ہیں اور سابق پنجاب میں لاہور تک پھیلے ہوئے ہیں اور ہندی کلچر کے مرکز مشرقی یو پی ، الہ آباد ، بنارس اور بہار میں پٹنہ میں واقع ہیں۔ اس زبان کے ماضی کی تاریخی وضاحت پیش کرتے ہوئے کیلکر لکھتے ہیں :۔

"ہندی ادب کی عمر مشکل سے اسّی سال ہے ۔ اس کے مقابلے میں اردو قریب ایک نسل پرانی ہے ۔ گریرسن کے (مشرقی اور مغربی) ہندی کے لفظ کے استعمال کی وجہ سے (جس میں کھڑی بولی کے ساتھ برج ، اودھی وغیرہ شامل ہیں) یہ حقیقت نگاہوں سے اوجھل رہی ۔ ۔۔۔ قدیم تر ادبی روایات کی ہندی اور اردو کے ورثے کے طور پر منتقلی کی وجہ سے قدیم متعلق

قدیم بنگلی، قدیم برج اور آخر میں قدیم کھڑی بولی پر بھی ہندی اپنا حق جتاتی ہے اس طرح " ہندی "ادب کی تاریخ ان تمام زبانوں کے گزشتہ ادب کو شامل کرے گی۔ اس کے مماثل " اردو " ادب کی تاریخ ہندوی یا ریختہ (بعض لوگ اسے قدیم اردو کہنا پسند کرتے ہیں) اور قدیم ادبی دکنی کا احاطہ کرے گی۔"

کیلکر کی اس وضاحت پر میں ہندستانی کے نام کی اصل کے بارے میں ایک نوٹ کا اضافہ کرنا چاہتی ہوں اس زبان کے لیے ہندی کے ساتھ ہندوستان یا ہندستانی کے نام مغل عہد میں مروّج تھے۔ برطانوی عہد میں ہندستانی سے مراد ہندی اردو کا متوسط اسلوب تھا۔ یہ نام اردو کے مرادف کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔ یہ نام اردو اور ہندی کے درمیان ایک سمجھوتہ تھا۔

اردو کی ادبی روایت

جدید اردو اور ہندی علاقائی بولی " کھڑی بولی " سے نکلی ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ کی ابتدا پندرھویں صدی عیسوی سے کی جاتی ہے۔ کلاسیکی اردو ادب کا آغاز اٹھارویں صدی سے ہوتا ہے۔

ہندی کی ادبی روایت کی ابتدا دسویں صدی سے ہوتی ہے۔ وہ ہندی جو آج کل ادب میں استعمال کی جاتی ہے گزشتہ صدی کے اواخر میں پیدا ہوئی۔ ایک زبان کے اسلوب کی دو متبادل شکلیں اپنی ادبی تاریخ کے لیے دو مختلف تمدّنی روایتوں سے خود کو وابستہ کرتی ہیں جن کے درمیان کوئی واضح لکیر نہیں کھینچی جا سکتی۔

اٹھارویں صدی تک اس زبان کے لیے اردو کا نام نامعلوم تھا۔ اس کے بجائے شمالی ہندستان کی ملی جلی زبان ہندی یا ہندوی کہلاتی تھی۔ ۱۷۵۲ء میں میر نے اردوئے معلیٰ (دربار کی زبان) کا نام استعمال کیا۔ اردو ترکی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی فوجی کیمپ کے ہیں اس نام کی وجہ سے ہم ایک ایسے ادارے سے متعارف ہوتے ہیں جس نے زبان کی نشو ونما میں حصّہ لیا۔ مسلمانوں کے دوسرے اداروں کی طرح فوج میں بھی ایک طرف بیرونی حملہ آوروں اور فاتحوں اور دوسری طرف مقامی آبادی کے درمیان رابطے کی

ضرورت تھی۔ جہاں کہیں شاہی دربار فوجی کیمپ اور انتظامی دفاتر قائم ہوئے ایک ملی جلی زبان وجود میں آئی جس نے تمدنی روابط کی گہرائی اور سیاسی اثر کے دوران کی نسبت سے زیادہ یا کم فارسی، عربی زبان کے عناصر جذب کیے۔ زبان کا یہ ملا جلا اسلوب کس حد تک ادب میں داخل ہوا اس کا انحصار دیگر چیزوں کے ساتھ اس امر پر تھا کہ اس علاقے کے سماج کا برگزیدہ طبقہ کس حد تک زبان کی سرپرستی کرتا ہے۔ مسلمانوں کی حکومت کے مرکز دہلی اور لکھنؤ نے اردو کو ایک ادبی زبان کے طور پر پروان چڑھایا یہاں تک کہ ان علاقوں سے باہر دوسری شہری آبادیوں میں بھی اردو پھیلنے لگی۔ غیر مذہبی اور مذہبی اداروں جیسے قوالی، صوفیوں کے مرکز اور طوائفوں نے اردو کو ہندوؤں اور مسلمانوں کی شہری زبان بننے میں مدد دی۔

مغلوں کے دربار کی زبان فارسی تھی۔ ہندستانی شاعر، فارسی شاعر کو بطور نمونہ سامنے رکھتے تھے۔ یہاں تک کہ اردو اٹھارویں صدی میں جب ادب کی زبان بن گئی، فارسی روایت کا اس پر غلبہ رہا۔

شمالی ہندستان میں ادبی زبان کی حیثیت سے اردو کا عروج اور مسلمانوں کی حکومت کا زوال ایک ساتھ ہوا۔ محمد صادق کا خیال ہے کہ مشہور عالم اور شاعر سراج الدین علی خاں آرزو اردو کو ادبی زبان کی حیثیت سے مقبول بنانے کے ذمہ دار تھے۔ آرزو ۱۶۸۹ء میں آگرہ میں پیدا ہوئے۔ ان کا قیام گوالیار، دہلی اور آخری زمانے میں لکھنؤ میں رہا جہاں ۱۷۵۶ء میں ان کا انتقال ہوا۔ وہ اس زمانے کے کئی مشہور شاعروں کے استاد تھے جنھیں وہ فارسی کے بجائے اردو میں شعر کہنے کا مشورہ دیتے تھے۔ ایک مثال سودا کی ہے جنھوں نے اس مشورے پر عمل کیا۔ اردو، مغل دربار، طبقۂ امرا اور فوج میں روزمرہ گفتگو کی زبان بن گئی تھی اس طرح اسے دہلی کے اونچے طبقے میں عزت اور مرتبہ حاصل ہو گیا تھا جو ادبی زبان کے طور پر قابلِ قبول بننے کے لیے ضروری تھا۔

نہ صرف اردو شاعری کے مواد اور ہیئت پر فارسی کا اثر تھا بلکہ اس میں فارسی لغات کا بڑا حصہ داخل ہو گیا تھا۔ آٹھویں اور نویں صدی میں خود فارسی اس عمل سے گزر چکی تھی جب کہ عربی کو ایک برتر زبان سمجھا جاتا تھا اور اس کے بہت سے الفاظ

فارسی زبان میں داخل ہو گئے تھے۔

اردو ادب کی نشوونما جس سماجی اور تمدنی ماحول میں ہوئی وہ اٹھارویں صدی کا درباری کلچر تھا۔ ہندی شاعرو انسائیں نے ایک بار روایتی سماج میں فن کار اور سامعین کے درمیان ربط کو ایسے سماج سے تعبیر کیا تھا جو مذہبی رسوم کی ترسیل کے ذریعے فن کے سرور کی جمالیاتی اور حسیاتی تحسین تک پہنچ گیا تھا۔ اس دور میں شاعر خود کو کسی مربی سے وابستہ کر کے اس سماج یا سوسائٹی میں بار پا سکتا تھا جس کی مالی اعانت کی وجہ سے نہ صرف شاعر کو فائدہ پہنچتا تھا بلکہ شاعر کی شہرت کے وسیلے سے خود مربی کو سماج میں عزت حاصل ہوتی تھی۔

شاعر کا ماحول وہی تھا جو امرا کا تھا اور اس کا اسلوبِ تحریر، اس کی زبان اور اس کے منتخب کردہ موضوعات میں شمالی ہند کے شہر کی متمدن سوسائٹی کا ذوق اور مذاق جھلکتا تھا۔

استاد اور شاگرد کا رشتہ ادبی روایت میں ایک تسلسل پیدا کرتا تھا۔ شاگرد، استاد کی ہدایات کا اخلاقی طور پر پابند تھا جس کی وجہ سے شاعری میں نئی اصناف کی نشوونما پر تحدیدات لگ گئی تھیں اسلوب اور مواد احتساب کا شکار ہو گئے تھے۔

مشاعرہ اس کے فن کی کسوٹی تھا۔ یہ ایک جلسہ ہوتا تھا جس کے خاص مراسم و آداب تھے جس میں شاعر اور شاعری کے شیدائی اپنا کلام سناتے تھے۔ مہمان کو صدر میں مسند پر بٹھایا جاتا تھا۔ محفل میں شمع گردش کرتی اور باری باری سے ہر شاعر کے آگے لائی جاتی اور وہ اپنا کلام سناتا۔ سامعین روایتی آداب کو ملحوظ رکھتے ہوئے شعر کی داد دیتے۔ اچھے مصرعے پر مہذب انداز میں تحسین کے کلمے کہے جاتے اور جواب میں شاعر جھک کر سلام کرتا۔

ادب بڑی حد تک شاعری پر مشتمل تھا۔ ہم شمالی ہندستان میں کلاسیکی اردو ادب کی تاریخ کے دو مراحل میں امتیاز کرتے ہیں جو تاریخی ترتیب میں دہلی اور لکھنؤ سے تعلق رکھتے تھے۔ ان میں تصورِ حیات کا فرق پایا جاتا ہے جس کی تشکیل مخصوص سیاسی حالات کے زیرِ اثر ہوئی تھی جو اٹھارویں اور انیسویں صدی میں ان دو شہروں کی تمدنی زندگی کا پس منظر تھے۔

۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب کی وفات کے بعد دہلی کی سوسائٹی طبعی عدم تحفظ کا شکار رہی
لکھنؤ کے کلچر نے ایک جغرافی تحفظ کے گھیرے میں رہ کر دربار کے اسراف، رسم اور لباس وغیرہ کی شائستگی
اور نفاست کے ماحول میں نشو ونما پائی۔ ان دو شہروں کی شاعری بنیادی طور پر روایتی انداز کی
عشقیہ شاعری تھی۔ لکھنؤ اور دہلی کی شاعری کا موضوع عشقِ مجاز تھا۔ صادق نے دونوں کے
اختلاف کی ان الفاظ میں نشان دہی کی ہے:

"دونوں دبستانوں میں شہوانیت وجہ امتیاز نہیں ہے کہ یہ کم وبیش مشترک
خصوصیت ہے حقیقی فرق یہ ہے، ایک دبستان کی شاعری حزنیہ ہے کیوں
کہ وہ نا امیدی کی پیداوار ہے اور دوسرے دبستان کی شاعری ظریفانہ،
طنزیہ اور ہلکی پھلکی شاعری ہے کیوں کہ وہاں کا شاعر اس قدر مہذب اور
پُرتصنع ہے کہ وہ جذبات میں یقین نہیں رکھتا۔ لکھنؤ میں محبت وقت گزاری کا
مشغلہ یا مصاحبت کا ایک جوہر تھی۔"

عام پسند ادب (جیسا کہ مثنوی کی صنف میں ملتا ہے) ہندومت اور ہندستان کی
روزمرہ زندگی کے اثر کا غماز تھا۔ اس میں ہندستان کے شادی بیاہ کے رسوم، مقبولِ عام
تفریحوں جیسے مرغ بازی کے علاوہ ہولی اور دیوالی جیسے ہندو تیوہاروں کا ذکر ملتا ہے
جن میں ہندو اور مسلمان حصّہ لیتے تھے۔

انیسویں صدی کے وسط میں جب کہ لکھنؤ کی شاعری اپنے کمال پر پہنچ گئی تھی،
ریاست کے دوسرے علاقے برطانوی اثر میں آگئے تھے۔ دہلی میں ہماری کلچر کے انحطاط
نے روایتی ادب کی سرپرستی کی ذمہ داری لکھنؤ کو سونپ دی تھی۔ جب انگریزوں نے اس
علاقے پر اپنے اقتدار کو وسعت دی تو انھیں اردو کی اہمیت کا احساس ہوا۔ ۱۸۳۷ء
میں انھوں نے اردو کو انتظامیہ کی زبان قرار دیا اور اس طرح اس زبان کی سرپرستی کا
منصب قبول کرلیا۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ نظم ونسق اور تعلیم میں انگریزی کو بھی جگہ دی جانے لگی۔
نظم ونسق اور محاصل کا ڈھانچہ تبدیل ہوگیا تھا۔ یہ سارے اقدام صوبے کی تمام آبادی بالخصوص
اونچے طبقے کی زندگی پر اثر انداز ہوئے جب کہ سماج کے قدامت پسند طبقے فارسی کو منتقل

زبان سمجھ کر اس سے چھٹے ہوئے تھے۔ رابطے کے دوسرے میدانوں میں اردو اور انگریزی زبانیں اس کی جگہ لے رہی تھیں۔

دیگر تغیرات کے ساتھ ساتھ یہ تبدیلیاں اردو کے جدید نثری ادب کی نشوونما کا باعث ہوئیں۔ اردو کی روایتی اصناف بیسویں صدی کے آغاز کے بعد بھی جاری رہی ہیں بلکہ ان میں سے بعض آج بھی باقی ہیں۔ بہرحال ان کی سماجی بنیادیں آہستہ آہستہ منتقل گئیں۔ شاعر اور اس کے سامعین کا روایتی رشتہ بھی تبدیلیوں کا ہدف بنا جو شاعر سے اس بات کی طالب تھیں کہ وہ سماج میں اپنے رول کو نئے سرے سے متعین کرے۔

عوام کی زبان کی ترقی در اکر پریس کی وجہ سے شروع ہوئی جو پہلے بنگال میں قائم ہوا اور جس کی ذہنی زندگی' شمالی مغربی صوبے یا یو۔ پی پر شدت کے ساتھ اثر انداز ہوئی۔ پریس نے روزانہ خبروں، مذہبی مقالوں، طنز اور مناظرے کے میڈیم کے طور پر نثری اسلوب کو استعمال کیا۔ ابتدا میں شمالی مغربی صوبے میں اردو اخباروں کے پڑھنے والوں کی تعداد کم تھی۔ فارسی اب بھی اردو کی رقیب تھی۔ اپنے پڑھنے والوں کی سرپرستی کی کمی کی وجہ سے ان میں سے اکثر اخبار جاری نہ رہ سکے۔ دہلی اردو اخبار (۱۸۳۶ء) کوہ نور (۱۸۵۰ء) اودھ پنچ (۱۸۷۷ء) اور جیسے اخبار' اردو کے چند ابتدائی اخبار تھے۔ خاص طور پر اودھ پنچ نے اپنے سیاسی طنز کی وجہ سے عام مقبولیت حاصل کرلی تھی۔ اس نے نذیر احمد جیسے ناول نگار اور اکبر الہٰ آبادی جیسے شاعر کو متاثر کیا۔ نثر نگار' عوام کو تعلیم دینا چاہتے تھے۔ انھوں نے سماجی اصلاح کا مطالبہ کیا۔ روایتی اخلاق اور رسوم و رواج کی خرابیوں کی مذمت کی لیکن ساتھ ہی ساتھ ان ہندستانیوں کی توصیف بھی کی جنھیں مغربی تصورات نے روشن خیال بنادیا تھا۔ ان کے تاریخی ناولوں کے کردار ہم عصر سماج کے زندہ لوگوں کی نمائندگی اتنی نہیں کرتے تھے جتنا کہ وہ آدرشوں اور رسمیات کو پیش کرتے تھے۔ ان کے قصوں کو پڑھنے والے درمیانی طبقے کے مغربی تعلیم یافتہ لوگ تھے۔

اردو کے نثری ادب کا دوسرا شعبہ علی گڑھ تحریک سے تعلق رکھنے والے جدید اسلامی مفکروں کی سیاسی' تاریخی اور دینیاتی تحریروں پر مشتمل تھا۔ اسلامی حکومت کی تاریخ

سے ہے کہ ہم عصر سیاست اور ادبی تنقید تک سبھی ان کے موضوعات میں شامل تھے۔
ابتدائی بیسویں صدی میں روزناموں اور ادبی رسالوں کی صحافت کے راستے جدا ہونے لگے۔ ادبی جریدوں میں نگار (آگرہ) اور زمانہ (کانپور) نے ادبی تنقید میں ایک اونچا معیار حاصل کر لیا تھا۔
جدید اردو مختصر افسانے کے آغاز کو منشی پریم چند سے الگ نہیں کیا جا سکتا جن پر ہندی ادب اور اردو ادب یکساں طور پر استحقاق جتاتے ہیں۔ وہ چھایاواد کی رومانیت اور پرگتی واد کی ترقی پسندی کے درمیان ایک پل کی حیثیت رکھتے ہیں۔
ادیبوں کے موخر الذکر دبستان نے جو ۱۹۳۵ء میں قایم ہوا ہندستانی سماج میں انقلاب لانے کو اپنا مقصد قرار دیا۔ انھوں نے غربت اور استحصال کو نمایاں کیا۔ ذات پات کے نظام کی مذمت کی۔ عورتوں کی غلامی اور سرمایہ داری کے خلاف نبرد آزما ہوئے۔
ہندوستان کی آزادی کے بعد ہندی اور اردو کی یہ ادبی تحریک کمزور پڑ گئی۔ اس احساس نے کہ ادب کا فن نظریاتی عقیدوں کا شکار ہو گیا ہے، ہیئت پسندی اور انفرادیت کی طرف مراجعت کا راستہ دکھایا اور اس کے ساتھ ہی تجربیت، نئی کویتا اور نئی کہانی وجود میں آئے۔
ہندی ادب اور اس کی ادبی روایت:
انیسویں اور بیسویں صدی کے ہندی اور اردو ادب بالخصوص منظم متوسط اسلوب کے تخلیقی ادب میں کئی خصوصیات مشترک پائی جاتی ہیں۔ ہندی اور اردو کے جداگانہ اسالیب کی انتہائی شکلیں دینیات، ادبی تنقید، سیاسی تقریروں اور پمفلٹوں میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ روایت پسند ہندو اور مسلمان کم از کم اپنی مطبوعات میں متوسط اسلوب کی عام فہم زبان پر سنسکرت آمیز ہندی اور فارسی آمیز اردو کو ترجیح دیتے تھے۔
ہندی ادیبوں اور صحافیوں کے ایک چھوٹے سے گروہ کا ممنون ہونا چاہیے کہ ان کی کوششوں سے جدید ہندی کی بنا پڑی۔ ابتدا میں ہندی اور اردو کی مطبوعات میں فرق صرف رسم خط کا تھا۔ شیو پرشاد کے بنارس اخبار (۱۸۴۵ء) کا اسلوب وہ اردو

زبان تھی جو وہ سب سے اخباروں میں استعمال ہوتی تھی لیکن اس کا رسم خط دیوناگری تھا۔ ہندی اردو اختلاف میں جو اس صدی کے اواخر میں یو۔ پی کے اونچے طبقے کے ذہنوں پر مسلط ہونے والا تھا، ہندوؤں کے لیے دیوناگری رسم خط تجدید مذہب کے ساتھ ترقی کی بھی کی علامت بن گیا۔ اس کی وجہ سے اشاعتی کاموں میں دیوناگری کا استعمال بڑھ گیا۔ خاص کر آریہ سماج نے زبان کے ایک ایسے اسلوب کو مقبول بنایا جس نے فارسی عربی الفاظ کو خارج کر کے زبان کو سنسکرت آمیز بنا دیا۔ لیکن صرف مذہبی مصلحین ہی نے ہندی نثر کے نئے اسلوب کی پیروی میں حصہ نہیں لیا۔ بنارس کے ہریش چندر جدید ادبی ہندی کے بانی سمجھے جاتے ہیں جس کو انھوں نے اپنے مضامین، ہریش چندر میگزین، کوی وکن سدھا اور اپنی دوسری تحریروں پروان چڑھایا۔ ایک اور مصنف مہاویر پرشاد دویدی نے اپنے ادبی مجلے سرسوتی کے ذریعے ہندی ادب پر گہرا اثر ڈالا۔ انھوں نے ہندی کے ایک منظم ارفع اسلوب کو بھی پرچار کیا۔

اوائل بیسویں صدی کے اعداد و شمار یو۔ پی میں ہندی کی مطبوعات میں مسلسل اضافے کا پتہ دیتے ہیں۔ اس معاملے میں ہندی اور اردو میں رسم خط کا فرق ہی وجہ امتیاز تھا۔ ۱۹۲۵ء میں جملہ مطبوعات کا ۵۵ فی صد حصہ ہندی کتابوں پر مشتمل تھا جب کہ اردو کا حصہ پندرہ فی صد تھا۔ تاہم صحافت میں اردو ہی آگے تھی۔

ادب میں ہندی اسلوب (زبان کو سنسکرت آمیز بنانے کی مفہوم میں) اور اردو (فارسی آمیز بنانا) کا فرق بتدریج بڑھتا گیا۔ جہاں تک تہذیبی روایت کا تعلق ہے۔ یہ فرق ہمیشہ سادہ نہیں رہا۔ ہندی ادب کے بعض مورخین نے برج بھاشا اور جدید ہندی میں ایک لسانی تسلسل پیدا کرنے کی کوشش کی اس کے ساتھ ہی واضح طور پر یہ بات مقرر قرار پائی کہ ہندی کے قواعد کی بنیاد کھڑی بولی پر استوار ہے۔ رام چندر شکلا نے اپنی کتاب "ہندی ساہتیہ کا اتہاس" میں اردو کو چھوڑتے ہوئے ہندی علاقے کی تمام ادبی تخلیقات کو ہندی ادب میں شامل کر لیا ہے۔ انھوں نے ہندی ادب کو چار ادوار

میں تقسیم کیا ہے:

۱۔ ویر گا تھا کال (۰۰.۱ء تا ۱۳۵۰ء) ۲۔ بھگتی کال (۱۳۵۰ء تا ۱۵۰۰ء)

۳۔ ریتی کال (۱۵۰۰ء تا ۱۸۰۰ء) ۴۔ گدیہ کال (۱۸۰۰ء تا ۱۹۴۸ء)

دوسرے الفاظ میں قبل اسلامی عہد میں ہندی ادب ایک سورمائی رومانی دور اور بھگتی ادب پر مشتمل تھا۔ جس میں برہمنوں کی پیدا کردہ شدید رسم پرستی کے ردِ عمل کے ساتھ گہری عقیدت شامل تھی۔ درباری ادب کے مغربی تصورات کے زیرِ اثر نثری ادب کا دور شروع ہوا۔

ہندی کا نام شمالی ہندوستان کی زبان کی تمام شکلوں پر حاوی ہے جس میں دسویں صدی سے ادب کی تخلیق ہوتی رہی ہے۔ رام بھگتی ادب کے عظیم تخلیق کار تلسی داس نے اپنی مشہور تصنیف رام چرتر مانسا' اودھی میں لکھی تھی۔ اگرچہ اپنے معاصر سور داس کی طرح جو کرشنا بھگتی فرقے کے ماننے والے تھے' انھوں نے برج بھاشا بھی استعمال کی۔ راجستھانی بھگتی ادب کی سب سے مشہور نمائندہ میرا بائی نے مارواڑی میں شاعری کی۔ برج بھاشا کو گیت (غنائی شاعری) کی ہندی زبان سمجھا جاتا تھا کیوں کہ ہندی کلچر خالص روپ میں اس زبان میں محفوظ تھا۔ انیسویں صدی کے آخر تک برج بھاشا شمالی ہندستان میں ہندو گیتوں کی زبان بنی رہی۔

اردو کے برخلاف جو زبان اور ادب کی حیثیت سے ہند ایرانی کلچر کے زیر اثر تھی اور جسے شہری سوسائٹی اور حکمران طبقے سے تعلق رکھنے والے برگزیدہ گروہ کی سرپرستی حاصل تھی؛ ہندی ادب کی نشو و نما مسلم کلچر سے باہر اس کی اپنی ———— PRIMARY پر ہوا۔ اس نے مقامی ہندستانی تاریخ سنسکرت ادب اور ہندو مذہب کی روایات سے تحریک حاصل کی۔ اودھی، برج بھاشا وغیرہ کی یہ ادبی روایت سنسکرت ادب سے لے کر جدید ہندی ادب تک سنسکرت آمیز اسلوب کے تسلسل کو آگے بڑھاتی ہے۔ کسی زمانے میں ہندی ادب اسلام کے سیاسی اور تمدنی اثرات کا مخالف تھا یہی حال جدید ہندی میں ان لوگوں کا ہے جو زبان کو شدھ یا خالص رکھنے پر اصرار کرتے ہیں۔

ہندی اور اردو کی ادبی تاریخ بالخصوص SYNCRETISTIC تحریکوں کے ادب میں حد بندی قائم کرنے والا خط بہت دھندلا گیا ہے۔ اس طرح ہندی اور اردو دونوں کے ادبیات کبیر اور صوفی مصنفوں کی تخلیقات پر اپنا حق جتاتے ہیں۔ کبیر کی شاعری لسانی آمیزش کی بہترین مثال ہے۔ وہ بنارس کے علاقے میں پیدا ہوے تھے اور ان کی مادری زبان بھوج پوری تھی۔ اس کے باوجود انھوں نے بھوج پوری کے بجائے ایک مخلوط زبان سدھکڑی بولی استعمال کی جو سیّاح سادھوؤں کی زبان تھی۔ اس بولی کے بارے میں لیس۔ کے چیٹر جی لکھتے ہیں:

"یہ بنیادی طور پر مغربی ہندی اور درحقیقت برج بھاشا ہے جس میں دہلی کی بول چال اور کبھی کبھی اودھی کی بعض اشکال شامل ہوگئی تھیں۔۔۔ نظموں میں انھوں نے آزادانہ طور پر فارسی۔عربی الفاظ مخصوص اسلامی متن سے مناسبت پیدا کرنے کے لیے استعمال کیے اوران کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ مستقبل میں اردو کے وجود میں آنے کے امکان کو ظاہر کرتے تھے۔"

اس طرح جدید ارفع ہندی کی بنیاد دو روایتوں پر قائم ہے۔ اس کی متوازی روایت اودھی، برج بھاشا وغیرہ زبانوں کے اس ادب میں ملتی ہے جو ہندومت سے تحریک پاکر لکھا گیا تھا۔ صوبے کے ابتدائی ہندی مصنفین نے زبان اور ادب کے درمیان خلیج کو پاٹنے کے لیے اس زبان کو جو مسلمانوں کے شہری تمدن کے زیر اثر پروان چڑھی تھی سنسکرت آمیز بناکر ہندو کردار دینا شروع کیا تاکہ ادبی روایت کا تسلسل دوبارہ بحال ہوجائے۔ اس خواہش کی بنیاد یہ مفروضہ تھا کہ مخلوط زبان اردو روایت پسند ہندو تحریروں کے خیالات کے اظہار کے لیے موزوں نہیں تھی جب کہ دوسری طرف جدید مصنف کے لیے اس کے سوائے کوئی چارہ نہیں تھا کہ اس زبان کو ترسیل کا ذریعہ بنانے جو کھڑی بولی کی اساس پر مضبوطی سے قائم ہو چکی ہے۔

میں نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ ہم کو شمالی ہندستان میں زبان کی مختلف شکلوں کے علاوہ اسلوب کے بھی مختلف روپ اسی طرح ساتھ ساتھ ملتے ہیں جس طرح مختلف سماجی طبقے، تمدنی نشوونما کی مختلف سطحیں، مذہبی فرقے، شہری اور دیہاتی آبادیاں ایک ساتھ پائی جاتی ہیں۔ عام زندگی میں مختلف زبانوں کے ساتھ مختلف اسلوب جداگانہ کام انجام دیتے ہیں۔ جب انگریز ہندستان آئے انھوں نے کلاسیکی عربی اور فارسی سے مقامی بولیوں تک زبانوں کا ایک وسیع طیف دیکھا۔ انھوں نے شمالی ہندستان پر اپنا اقتدار جمانا شروع کیا تو زبان کی کونسی پالیسی کو روبہ عمل لایا اور کس زبان کی سرپرستی کی؟ مغلوں کی انتظامی اور تمدّنی زبان فارسی رہی تھی۔ مرشدآباد، لکھنو اور حیدرآباد کی شاہی ریاستوں نے فارسی روایت کو برقرار رکھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی نے ان کی مثال کو سامنے رکھتے ہوئے فارسی کو سرکاری انتظامیہ کی زبان کے طور پر استعمال کیا۔

درحقیقت انگریزوں کی لسانی پالسی بنگال پریسیڈنسی کے زمانے ہی سے یکساں نہیں رہی تھی۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کے قوانین اور رسم ورواج کے ماخذوں کو سمجھنے کے لیے کلاسیکی زبانوں، سنسکرت، عربی اور فارسی کا سیکھنا لازمی تھا۔ انگریزی مختلف برطانوی عہدہ داروں کے درمیان ترسیل کا ذریعہ تھی۔ عدالتوں میں اور بالخصوص عام لوگوں سے زبانی ترسیل میں فارسی کے ساتھ عوامی زبانیں استعمال کی جاتی تھیں ملازمین سرکار کو کئی زبانوں سے سابقہ رہتا تھا جن میں سے ہر ایک زبان ریاست اور سماج میں جداگانہ کام انجام دیتی تھی۔

ہندستان کے گورنر جنرل ہیسٹنگز نے مطالبہ کیا تھا کہ برطانوی عہدہ داروں کو ہندستانی زبانیں بنگالی اور اردو سیکھنی چاہئیں۔ اٹھارویں صدی کے اواخر میں انگریزوں نے ہندستانی یا اردو کی اہمیت کو محسوس کر لیا تھا جو نہ صرف ایک مخصوص علاقے میں بولی جاتی تھی بلکہ ہندستان کی لنگوا فرینکا بن چکی تھی۔ ۱۷۹۹ء میں

فورٹ ولیم کالج کا قیام عمل میں آیا۔ اس نے دوسری تمام مقامی زبانوں کے مقابلے میں پہلاردو کی سرپرستی شروع کی۔ ہندستانی یا اردو کے مفادات کی ترجمانی جان گلکرسٹ کررہے تھے۔ انھوں نے اس زبان میں تدریس شروع کی، ایک مطبع قائم کیا اپنے عملے میں کئی مترجمین کو ملازم رکھا اور ہندستانی کے مطالعے کو فروغ دینے کے لیے ایک پروگرام مرتب کیا جس کا مقصد یہ تھا کہ زبان کے اعلیٰ اسلوب کو رسمی پابندیوں سے آزاد کیا جائے۔

ہندی اور اردو کے طرف داروں نے اکثر یہ بات کہی ہے کہ فورٹ ولیم کالج میں گلکرسٹ نے ایک جداگانہ زبان ہندی کی داغ بیل ڈالی۔ میں ذاتی طور پر اس سے متفق نہیں ہوں۔ ان کے عملے کے ایک مترجم للّو لال نے پریم ساگر کے ترجمے میں جو تجربہ کیا وہ انیسویں صدی کے اواخر میں ادب اور زبان کی ایک تحریک شروع کرنے کا باعث نہیں ہوسکتا تھا۔ اس وقت بولی جانے والی ہندی اردو زبان کے اسلوب تک رسائی کرنے کی اس مصنوعی کوشش کو میں ایک ایسا تجربہ سمجھتی ہوں جو لیباریٹری میں کیا گیا اور جو ہم عصر ادب پر کوئی اثر نہ ڈال سکا۔ کالج کی تصانیف تخلیقی نہیں تھیں۔ کلاسیکی تخلیقات سے ماخوذ تھیں یا ترجمہ کرلی گئی تھیں۔

اس زبان کے بارے میں گلکرسٹ کی رائے بھی مجوزہ سمت میں رہنمائی نہیں کرتی تھی۔ انھوں نے ہندستان کے متعدد تمدّنی عناصر کو یکجا کرنے میں ہندستانی کے رول کی پُرجوش تحسین کی۔ انھوں نے اسلوب کی تین سطحوں میں فرق کیا ہے۔ فارسی آمیز یا اونچا اسلوب، درمیانی یا ہندستانی اسلوب، عامیانہ یا ہندوی اسلوب۔ انھوں نے لکھا ہے کہ میں متوسط اسلوب کو دوسرے اسلوبوں پر جو ترجیح دیتا ہوں اس کا اظہار میری کتاب کے ہر صفحے سے ہونا چاہیے کیوں کہ وہ درحقیقت مرکزی لنگر یا وہ زبان ہے جس کے ذریعے ہم دونوں جانب جھکے اور اٹھتے ہوئے پلڑوں کو دیکھ سکتے ہیں...... چوں کہ زبان ابھی تک غیرمستقل اور تغیّر پذیر ہے، انتہاؤں کو نظر انداز کرنا اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور محسوس ہوگا خاص طور پر ایسے ملک میں جہاں علم وفضل کے دعوے دار طبقے کو اس حد تک عزیز ہو کہ اسے علم کی کسوٹی سمجھا جاتا ہو اور جہاں ایک طرف مسلمان عالم اپنی عربی اور

فارسی پر فخر کرتا ہو اور دوسری طرف ہندو بھی اپنی سنسکرت اور ہندوی سے کچھ کم عقیدت در کھتا ہو ۔"

انتظامیہ کی زبان کی حیثیت سے فارسی کے اخراج اور اردو کو اس کی جگہ دینے میں مزید ۳۰ برس گزر گئے۔

کلکتے اور شمال مغربی صوبے کے عہدہ داروں کے درمیان طویل مباحث کے بعد یہ فیصلہ کیا گیا۔ صرف چند علاقوں بالخصوص پہاڑی اضلاع میں اسے دیوناگری میں لکھا جاتا تھا ورنہ اس کا رسم خط اردو تھا۔ فارسی روایت کی جڑیں اس کے بعد بھی مضبوط رہیں خاص طور پر عدالتوں میں جہاں مقدموں اور محاصل کی مخصوص لفظیات فارسی سے لی گئی تھی جیسا کہ یورپ میں بھی یہ اصطلاحیں لاطینی سے ماخوذ تھیں۔ انگریزوں نے زبان کے ایک زیادہ قابل فہم اسلوب پر زور دیا جس سے متوسط اسلوب یا ہندستانی مراد تھی۔ انھوں نے ہندستان کی آزادی تک اسی پالیسی کو جاری رکھا جب کہ مختلف نظریاتی ترغیبات کے حامل ہندستانیوں میں "ہندی۔ اردو" کے ادق اسالیب کے ساتھ متوسط اسلوب یا ہندستانی کی سرپرستی کی جارہی تھی اور زبان وادب کی تنظیموں میں ان کا پرچار کیا جارہا تھا۔

مجھے آخری فیصلوں کی تفصیلات میں جانا نہیں ہے۔ اردو پاکستان کی قومی زبان بن گئی اور ہندی ہندستان کی سرکاری زبان قرار پائی۔ اسلوب کا فرق اب بھی سماجی وظیفے کا معاملہ ہے۔ ہندستان کی شہری زندگی میں "ہندی۔ اردو" کا متوسط اسلوب اب بھی روزمرہ کے کاموں میں ترسیل کے ذریعے کے طور پر مستعمل ہے۔ اپنے مضمون کو میں جواہر لال نہرو کے ان الفاظ پر ختم کرتی ہوں "گوشتہ زمانوں کی درباری زبانیں بہت کچھ قابل تحسین سرمایہ رکھتی تھیں لیکن وہ اس جمہوری دور کے لیے بالکل موزوں نہیں ہیں جس میں ہمارا مقصد تعلیم کو عام کرنا ہے ...... اس کو لازمی طور پر عوام کی زبان ہونا چاہیے نہ کہ عمائدین کے منتخب حلقے کی ...... میرے انتخاب کا مفہوم بڑی حد تک "ہندستانی" کے لفظ سے ادا ہوتا ہے۔"

ڈاکٹر سلطان علی شیدا

یاسپرس کا تصوّرِ وجود

وجودیت کا نام سنتے ہی ہمارا ذہن عام طور سے فرانس کے ان فلسفیوں کی طرف مبذول ہوتا ہے جنھوں نے اپنی ادبی نگارشات کے ذریعے وجودی فلسفے کو نہ صرف مقبول بنایا بلکہ اپنے ادق اور کبھی کبھی مبہم تصوّرات و خیالات کو ادب کے حسین اور دل نشیں علائم و محاوروں میں اس طرح پیش کیا کہ قارئین نے اکثر اسے فلسفہ کم اور ادب زیادہ تسلیم کیا۔ یہی وجہ ہے کہ انگریزی زبان و ادب سے آشنا لوگوں میں سے اکثر کے ذہنوں میں وجودیت سارتر اور کامو کے ان فلسفیانہ افکار کا ہی نام ہے جو ناولوں اور ڈراموں کی شکل میں ان کے سامنے آئے۔ مگر انیسویں صدی کے آخر میں جرمنی میں کچھ ایسے فلسفی پیدا ہوئے جنھوں نے اس ملک کے اغلب رجحانات کو نظر انداز تو نہیں کیا مگر ان کی سخت مخالفت کی۔ مابعد الطبیعات کے روایتی تصوّرات ــــ جن میں مادّیت اور تصوّریت دو اہم جہاتِ فکر تھیں ــــ سے ہٹ کر انھوں نے انسانی مسائل و تجربات کے مختلف پہلوؤں کا تجزیہ کیا۔ وجودیت کی پہلی اینٹ یوں تو ہیگل کی مطلق تصوّریت اور اداری کلیسا کے عیوب و نقائص کے خلاف احتجاج پر رکھی گئی جو کرکیگارد اور نیٹشے کے فلسفہ کا خاص محرّک تھا مگر صحیح معنوں میں اس کی ابتدا جرمنی میں یاسپرس کے ہاتھوں ہوئی۔ اس کے علاوہ جرمنی میں ہائیڈیگر وہ دوسرا فلسفی ہے جس نے اس تحریک کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ ان دونوں جرمن مفکروں نے بیسویں صدی میں فلسفے کو ایک نئے رنگ میں پیش کیا اور ثنویت اور منطق کے بڑھتے ہوئے اثرات کے باوجود انھوں نے فکری فلسفے کی ترویج میں بہت اہم کام انجام دیے۔ یاسپرس کی حالیہ موت سے دنیا نے ایک

ایسا عظیم مفکر کھو دیا ہے جس کی بصیرت افروز نظر تاریخ فلسفہ کا وسیع علم اور کائنات میں ہمہ گیر دلچسپی نے اس کے فکر کو بےکراں وسعت عطا کی تھی۔

کارل یاسپرس ۱۸۸۳ء میں اولڈن برگ (جرمنی) میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ ایک بنک مینیجر تھا۔ اس کی اعلیٰ تعلیم ہائیڈل برگ اور میونخ میں قانون کے مطالعے سے شروع ہوئی۔ بعدازاں وہ پانچ سال تک برلن، گوٹنجن اور ہائیڈل برگ کی یونیورسٹیوں میں طب کا مطالعہ کرتا رہا ——————

—————— اس نے سب سے پہلے اپنا پیشہ ہائیڈل برگ میں علاج امراضِ نفسی کے مطب میں ایک سائنٹفک نائب کی حیثیت سے شروع کیا اور پھر ۱۹۱۳ء میں وہ نفسیات کا لکچرر مقرر ہوا۔ اس عہدے پر وہ پہلی جنگِ عظیم کی ابتدا تک فائز رہا۔ ۱۹۲۱ء میں وہ فلسفے کا پروفیسر بنایا گیا مگر ۱۹۳۰ء میں سیاسی وجوہات کی بنا پر نیشنل سوشلسٹ حکومت نے اسے اس عہدے سے برطرف کر دیا۔ ۱۹۴۵ء میں جب متحدہ افواج جرمنی پر قابض ہوئیں تو یاسپرس کا اپنے دیرینہ منصب پر تعین کیا گیا۔ ۱۹۴۸ء میں اس کا تقرر سوئٹزرلینڈ کی بیسل (BASEL) یونیورسٹی میں پروفیسر کے عہدے پر کیا گیا۔

یاسپرس کا فلسفہ 'وجود' فرد کو اپنے وجود کے تمام تر امکانات 'حالات و حقائق' کو سمجھنے اور انہیں بروئے کار لانے کی ترغیب دیتا ہے۔ خود آگہی کی یہ تلقین تاریخ فلسفہ میں کوئی نئی تحریک نہیں ہے۔ سقراط کا قول 'خود کو جانو' مدرسیتی فلاسفوں کی دروں بینی اور تصوری فلسفی ہریڈلے اور گرین کی تکمیلِ ذات کا نظریۂ وجودی فلسفے کی پیش روی کرتے ہیں۔ مگر ان ظاہری مشابہتوں کے باوجود وجودی طرزِ فکر ان تمام پیش رو فلسفوں سے جدا اور متفرق ہے۔ یہاں اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ انسان کی حقیقی زندگی اور اس کا وجود ان حساسات، تجربات و اعمال سے ابھرتا ہے جو اس مادّی و جسمانی زندگی کے دوران میں پیش آتے ہیں۔ وجود کا تعین ماقبل حقیقت سے نہیں ہو سکتا کیوں کہ اس کے وجود کا نہ تو کوئی معروضی منبع ہے اور نہ معیار۔ وجود کا نہ تو کوئی ابدی جوہر ہے اور نہ کوئی خارجی اساس جس کی بنیاد پر انسان اپنے وجود کی تعمیر کر سکے۔ مندرجہ بالا غیر وجودی فلسفیوں کے افکار میں ایک ماقبل متعین شدہ معیار

وجود حقیقی نظر آتا ہے اور انسانی وجود اس ابدی حقیقت کا ایک جزو ہے یا اس کا پرتو
تھا وجود کی آگاہی دراصل اس لافانی حقیقت کے علم کی تحصیل ہے جس کے ساتھ ہی انسان
اپنے کمال پر پہنچ جاتا ہے۔ فلسفۂ وجودیت اس تصور کو ترک کر کے یہ سکھاتا ہے کہ انسان کا وجود
اس کی زندگی سے ابھرتا ہے اور اس کی تشکیل و تکمیل پر اسے کامل قدرت حاصل ہے۔
یاسپرس فلسفیانہ فکر کو ایک ایسا عمل قرار دیتا ہے جو انسان کو اس کے ان مستند اور
معتبر حالات سے روشناس کراتا ہے جنھیں وہ بھول بیٹھا ہے۔ انسانی حالات میں اس کی
دلچسپی امراض نفسی کے مطالعے سے پیدا ہوئی جن کے تجزیے میں اس نے یہ محسوس کیا کہ شخصیت
کے انتشار اور اس کی برہمی کے پردے میں آدمی کی انفرادیت کی گہری تلاش پوشیدہ ہے۔ مگر
جب انسان کی یہ جستجو بے راہ ہو جاتی ہے یا اسے اس میں بھیانک ناامیدی اور ناکامی حاصل
ہوتی ہے تو اس کا نتیجہ مرض نفسی کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ لہٰذا اپنے وجود کی شناخت
ہی انسان کا اہم ترین فریضہ ہے اور اس کے حقیقی وجود کا ضامن۔ ایسا نہ ہونے کی صورت
میں انسان زندہ رہ کر بھی اپنے وجود سے اتنا ہی غافل اور بے خبر ہوگا جتنا ایک پتھر کا
ٹکڑا اپنے وجود سے۔ وجودیت کا مرکز فکر انسانی وجود ہے جو خود آگہی اور خودشناسی کا اہل
ہے۔ یوں تو یاسپرس نے پہلی بار ۱۹۱۹ء میں اپنی کتاب "نظریات عالم کی نفسیات" (THE
PSYCHOLOGY OF WORLD VIEWS) میں وجودیت کے اہم اصولوں کو پیش کرنے کی
کوشش کی مگر ۱۹۳۱ء میں اس نے وضاحت کے ساتھ "انسان عصر جدید میں" (MAN IN
MODERN AGE) کی ان الفاظ میں وجودیت کی تعریف کی۔

"وجودیت ایک ایسا فلسفہ ہے جو اشیا کو جاننے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ وہ
فکر کرنے والے انسان کی اصل ہستی کو آشکار کرتا ہے اور اسے حقیقی بناتا ہے۔"

اشیا کے سمجھنے اور جاننے کو فلسفے کا اصل مقصد تسلیم نہ کرنا فلسفے کو بیک وقت سائنس سے
تمیز کرتا ہے اور اسے انسان مرکزیت عطا کرتا ہے۔ جہاں تمام علوم و فنون بلاواسطہ یا بالواسطہ
انسانی وجود پر مبنی ہوتے ہیں اور ان کے خدوخال انسانی مسائل و احوال کے سانچے میں ڈھلتے
اور سنورتے ہیں۔ یاسپرس سائنس سے متنفر نہیں اور نہ ہی وہ کچھ دوسرے وجودی مفکروں کی

کی طرح سائنس کو گمنا ہی کے ہم معنی سمجھتا ہے۔ وہ یہاں تک تسلیم کرتا ہے کہ ہر فلسفی کے لیے سائنس کے کسی نہ کسی علم کو حاصل کرنا ضروری ہے اور جو فلسفی سائنس میں کوئی دلچسپی نہیں رکھتا وہ مختلف مغالطوں کا شکار ہوتا ہے مگر اس کے برعکس اس سے بڑا مغالطہ یہ سمجھتا ہے کہ فلسفہ اور سائنس دونوں ایک ہیں یا کسی معنی میں ایک ہو سکتے ہیں۔ وہ ہر اس مفکر اور فلسفی کا نکتہ چیں ہے جو نظریۂ حیات و کائنات کو سائنس کے لباس میں پیش کرتا ہے یا انسان کی ہستی کو سمجھنے کے لیے محض سائنسی زاویۂ نگاہ کو کافی سمجھتا ہے۔ اس وجہ سے وہ ایک طرف ڈے کارٹ اور ہسرل کے خلاف ہے تو دوسری طرف ڈارون، مارکس اور فرائڈ کا ناقد۔ یاسپرس ہر اس لمحے پر سائنس کا مخالف نظر آتا ہے جب بھی انسان کے مرکز کائنات کے تصور کو سائنس ضرب پہنچانے کی کوشش کرتی ہے یا جب بھی اس قسم کی ضرب کا خدشہ ممکن نظر آتا ہے۔

وٹگنسٹائن نے اپنی کتاب ٹریکٹیٹس (TRACTATUS) میں لکھا ہے: "دنیا کے متعلق اس کے غیر مطلق ہونے کا احساس اسے پر اسرار بنا دیتا ہے" "یا" جب تمام ممکن سوالات کے جوابات دے دیے جائیں تب بھی زندگی کے مسائل جوں کے توں رہ جاتے ہیں" یا پھر "بہت سے امور ایسے ہیں جن کا اظہار الفاظ کے ذریعے ممکن نہیں۔ وہ خود اپنے آپ کو ظاہر کرتے ہیں۔ انھیں پر اسرار کہا جاتا ہے"۔ یاسپرس اور وٹگنسٹائن کی تحریروں میں کچھ مشابہتوں کی طرف توجہ دلانا بہتوں کو بڑا مضحکہ خیز معلوم ہوگا کیوں کہ ایک مفکّر فلسفے کی اس روایت کو زندہ رکھنے کی کوشش کرتا ہے جہاں فلسفہ 'کشف ذات' کمال خودی اور عرفان کی حدوں کو چھوتا ہے اور تصوّف' دیومالا اور مجذوبیت سے قریب تر ہے تو دوسرا منطقی ثبوتیت' سائنسی فلسفہ یا سائنسی تجربیت کا علم بردار ہے اور صرف مابعد الطبیعیات کو ہی نہیں بلکہ اپنی پہلی کتاب میں اخلاق اور دیگر قدری بیانات کو مہمل اور بے معنی کہتا ہے۔ مگر اس کے باوجود یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ یاسپرس کی طرح وٹگنسٹائن بھی جرمنی کی فکری روایات سے یکسر بے نیاز نہیں اور کانٹ کی مظاہر اور اشیائے بالذّات میں تفریق کو تسلیم کرتا ہے۔ کانٹ کی یہ تفریق علمیات' مابعد الطبیعیات اور فلسفۂ سائنس سبھوں

میں ایک بہت اہم نکتہ ثابت ہوئی اور مابعد فلسفیوں نے مختلف اور کبھی کبھی متخالف دلچسپیوں کے باوجود اپنے فلسفوں میں اس تعریف کو برتا اور اسے اپنی نظریات کی بنیاد بھی بنایا۔ وٹگنسٹائن کو بھی کائنات کے پراسرار ہونے کا شدید احساس تھا اور وہ اس نکتے پر اپنے ذہن میں بالکل صاف تھا کہ بہت سے سوالات ایسے ہوتے ہیں جن کے جوابات تلاش کرنے کی کوشش ہمیں مغالطہ و ابہام میں مبتلا کرتی ہے۔ جیسا کہ اس نے کہا ہے "دنیا کا معنی تلاش کرنے کے لیے دنیا سے ماورا جانا ہوگا"۔ یہ احساس صرف زندگی اور اس کے علم کے حصار و حدود سے آشنا کرتا ہے۔ یہ احساس صرف زندگی اور کائنات کی حدوں کا احساس نہیں بلکہ زبان کی حدوں کا بھی شدید احساس ہے جو اسے قابل اظہار اور ناقابل اظہار حقائق کی یاد دلاتا رہتا ہے۔ زبان کے ساتھ ساتھ علم بھی محدود و محصور ہے کیوں کہ اظہار و بیان اور علم کے درمیان ایک ایسا تعلق ہے جو دونوں کو لازم و ملزوم کرتا ہے۔

یاسپرس کے لیے بھی دو بنیادی حدیں ہیں جہاں سے ہم علم کی حدود سے نکل کر داخل ہوتے ہیں۔ علم کی حدود سے نکلنے کے معنی ان علاقوں سے باہر نکلنا ہے جہاں ہم الفاظ کی مدد سے اظہار کر سکتے ہوں یا چیزوں کے متعلق سوالات کرنا ممکن ہو۔ جب تک ہم علم کی حد میں رہتے ہیں عقل و تجربہ دونوں درپیش حقائق و امور پر پوری قدرت رکھتے ہیں اور انھیں ان وسائل سے جانا، سمجھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ مگر ان حدود سے پرے بھی کچھ حقائق ہیں جنھیں نہ تو سائنس اور نہ معروضی عقل سمجھ سکتی ہے۔ علم کی حد سے نکل کر جن حدود میں ہم داخل ہوتے ہیں وہ ہیں 'وجود' (EXISTENZ) اور ماورائیت (TRANSCENDENCE) کی حدیں۔

وجود' یاسپرس کے فلسفے کا مرکزی تصور ہے اور اس کے تمام تر خیالات و نظریات اس ایک نکتے پر مرکوز ہیں۔ ان دو حدود میں ہم اس وقت داخل ہوتے ہیں جب ہمیں اپنی نجی زندگی میں کچھ انتہائی اور بنیادی حالات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ یہ انتہائی حالات 'مصائب' 'گناہ' اور موت جیسے واقعات میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ سائنسی فکر میں یہ انتہائی حالات' اتفاقی مستقبل اور متناقض نظریات میں ظاہر ہوتے ہیں۔ یہ تجربات ہم پر ہماری اپنی ماتوی یا تجربی

ذات سے مطلق علم کی کم ظرفی یا کم کیفی واضح کرتی ہیں اور یہ بھی دکھاتے ہیں کہ تمام تر دنیوی وجود ہماری ذات کی وہ استعداد ہے جس کے تحت ہم آزاد فیصلے کرتے ہیں اور ان ہی کی روشنی میں یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ذات سائنسی اور عقلی علم کی دسترس سے باہر ہے کیوں کہ ہم اپنی ذات کو کس کمال تک پہنچائیں گے اور کیا کیا حاصل کریں گے اس کی کوئی انتہا نہیں۔ وجود کے امکانات لامحدود ہیں اور ان کے مختلف منازلِ تکمیل و عروج پر موجود کا اکتساب یا کمال منحصر ہے۔ آدمی کیا ہے یہ اس کے امکانات کے آئینے میں دیکھا اور سمجھا جا سکتا ہے۔

یاسپرس کا مقصد اور اس کا فلسفیانہ ارادہ عہدِ حاضر کے اس انسان کو اجاگر کرنا ہے جو ٹکنیکیت اور علاحدگی کا شکار ہے۔ جو اسے اپنے مستند اور حقیقی وجود سے باخبر کرنا چاہتا ہے۔ یہ حقیقی وجود اپنی مکمل وسعت میں لامحدود ہے اور اس لیے عقل اسے مطلقاً سمجھنے سے قاصر ہے۔ فہم و ادراک سے پرے جو بھی ہے اسے وہ ایک احاطہ کرنے والی حقیقت کہتا ہے جو اپنے اندر وہ سب کچھ شامل کیے ہوئے ہے جو ناقابلِ فہم ہونے کے باوجود ایک ایسی حقیقت ہے جس کا عرفان ممکن ہے۔

یہ احاطہ کرنے والی حقیقت ہمارے تمام تر تصورات و خیالات کے آفاق و نظام کی اضافتوں سے ماورا ہے۔ یہ وہ ہستی ہے جو تصوّرات کی بنیاد ہوتے ہوئے ان تصوّرات کی گرفت میں نہیں آسکتی۔ یہ تصوّر اُپنیشد کے اس نظریے کی بازگشت ہے جہاں ذات کو علم کا بنیاد کہا گیا ہے اور اس لیے اسے علم کے دائرے سے ماورا ایک ایسی حقیقت کہا گیا ہے جس کا علم نہیں محض عرفان ہو سکتا ہے۔ یگیہ والکیہ کا ایک بیان ہے: "تم بصارت کے بصیر کو زیرِ بصارت نہیں لا سکتے۔ تم مسموع کے سامع کی سماعت حاصل نہیں کر سکتے۔ فکر کے مفکّر کا فکر ممکن نہیں....." وغیرہ وغیرہ۔ اس طرح یہ ذاتِ مطلق ہر تجربے اور علم کی بنیاد کی حیثیت سے ان تجربات و علوم کی دسترس سے باہر ہوتی ہے۔ یاسپرس بھی اسی طرح مجموعی وجود کے اس پیکر کا مکمل علم یا تجربہ خارج از بحث سمجھتا ہے۔ اس کی ہمہ گیریت میں انسان کا ہر پہلو شامل ہے اور یہ خود تمام تر انسانی

حقائق کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ جیسا کہ وہ "عقل اور وجود" (VERNUNFT UND EXISTENZ) میں لکھتا ہے "یہ احاطہ کرنے والی حقیقت انسان خود ہے جو اس سے کہیں زیادہ ہے جتنا وہ خود کو سمجھ سکتا ہے" اصولی طور پر تصوری یا سائنسی علم میں اس کا ہر پہلو اور ہر رنگ ہمارے طور پر داخل نہیں ہو سکتا۔ نظریاتی سطح پر انسان کو اس کے اپنے متعلق علم کے ہم معنی سمجھنا اس کی آزادی اور اس کے وجود کی مستند فطرت کو تباہ کرنے کے مترادف ہے۔ اور یہ تباہی انسان کے جوہر اصلی کی تباہی ہے۔ کیوں کہ اس طرح وہ تصویر میں کھو جاتا ہے جو خود اس نے اپنے اس غیر مکمل وجود کی بنائی ہے۔ اور اپنی فطرت کو خراب کر بیٹھتا ہے۔ لیکن اگر انسان علمِ ذات میں اتنی وسعت و بے کرانی پیدا کرے کہ اس میں صرف اس کے ماضی و حال کے نقوش ہی نہ ابھریں بلکہ اس کے مستقبل کی صحیح غمازی ہی ہو، صرف اس کے متعلق واقعات و حقائق ہی نظر نہ آئیں بلکہ امکانات بھی اجاگر ہو سکیں تو یہ علم اس کے وجود کے تمام امکانات کبھی بھی مکمل طور پر ظاہر نہیں ہو سکتے۔

یہ احاطہ کرنے والی حقیقت جو وجود کا جوہر اساسی ہے ایک ایسا محیط علم ہے جس میں تمام آفاقِ انسانی سموئے ہوئے ہوتے ہیں۔ اس کا علم ہر اس شئے کو جس کا علم ممکن ہے اپنے مجموعے میں شامل کر لیتا ہے۔

وجود انسان کی مکمل آزادی کا تجربہ اور اس کا احساس ہے جو انسان کی مخصوص تعریف کرتے ہوئے اس کے اصل خواص کی غمازی کرتا ہے۔ یہ اس کے لامحدود امکانات کا تجربہ ہے۔ یاسپرس اپنے فلسفے میں وجود کے مختلف پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ "عقل اور وجود" میں وہ انھیں احاطہ کرنے والی حقیقت کی تین شقیں کہتا ہے وہ یہ ہیں: (۱) تجربی یا مادی وجود (۲) عقلِ باشعور جس کا مرجع ترین اظہار ریاضیات جیسے علوم میں ہوتا ہے اور (۳) روح جو اس کے تمام تجربوں کو اپنے اندر شامل کرنا چاہتی ہے۔

انسانی وجود کے اس تجزیے میں یاسپرس نے تجربی وجود اور روح کے درمیان

جو فرق کیا ہے وہ کانٹ کے مظہر اور شئے بالذات میں تفریق کی بازگشت ہے۔ پہلا وجود زمانیت کے دائرے میں رہ کر سماجی، تاریخی، سیاسی، معاشی، و ثقافتی حالات و واقعات کا آئینہ دار ہے۔ یہ زمانی پہلو قابل بیان خصوصیات کا حامل ہے جس کے اظہار پر لسانی معنیٰ و معقولات قادر ہیں اور جہاں نظریاتی اور عقلی فکر کی رسائی ممکن ہوتی ہے۔ وجود کی اس سطح پر آدمی دیگر اشیا کی طرح ہے جس کو اسی طرح جانا اور سمجھا جا سکتا ہے جس طرح دیگر مادی اشیا کو۔ تجربی وجود کی سطح یاسپرس کے لیے غیر مستند اور غیر حقیقی ہے جہاں انسان اپنی حقیقت اور ذات کی بے کراں گہرائیوں سے بے بہرہ رہ کر کذب اور غیر حقیقت کی منزل پر زندہ رہتا ہے اور جہاں وہ اپنے ان اوصاف و خصوصیات سے ناآشنا ہوتا ہے جو اس کی ندرت، صداقت، دیانت داری، خلوص اور مستند وجود کی دیگر خوبیوں کو اجاگر کرتی ہیں۔ یہ وہ حالت ہے جہاں وہ صرف اپنے آپ سے ہی بے خبر نہیں رہتا بلکہ دوسرے انسانوں کو صحیح معنوں میں سمجھنے اور ان سے ایک دیرپا اور مخلص تعلق قائم کرنے سے بھی قاصر رہتا ہے۔ انسان اگر اپنے وجود کو محض اسی سطح میں محصور رکھتا ہے تو وہ اپنے اصل وجود کی نفی کرتا ہے اور رفتہ رفتہ وہ مادی و طبیعی عالم میں اس طرح کھو جاتا ہے کہ اسے اپنی اصلیت کا پتہ ہی نہیں چلتا۔

تجربی وجود کے برعکس روح وہ حقیقت ہے جو انسان کے ایک جامع اور مکمل تصور کی حامل ہے۔ اس کے اندر انسان کے تمام تجربات، اس کی مکمل زندگی اور اس کا ثقافتی پس منظر شامل ہوتے ہیں جنھیں روح کچھ مثالی کلیات یا مجموعیتوں کے اندر سمونا چاہتی ہے۔ یہ کلیت انسان کے اندر اس کے اپنے متعلق ایک ایسا ہمہ گیر تصور ہے جس میں اس کے تمام ترجحانات و امکانات، اقدار و واقعات، جذبات و تجربات اور شعوری و غیر شعوری محرکات شامل ہوتی ہیں جو اس کے وجود کے نقش و نگار کی مشاطگی کر کے اس کی بوقلمونیاں ابھارتی ہیں۔ یہ وہ شئے ہے جس سے انسان کو ماورائیت کا احساس ہوتا ہے اور جو اس امر کی آگہی عطا کرتی ہے کہ اس کا وجود دراصل اپنی وسعتوں میں ہر شئے کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔

وجود کی ان دو سطحوں کے درمیان ایک ایسا فرق ہے جو یاسپرس کے فلسفے کو

دیگر وجودیت پسندوں سے ممیز کرتا ہے اور جو وجودیت کے خلاف عقلیت دشمنی کے علم الزام کو غلط ثابت کرتا ہے۔ یہ ہے عقل۔ عقل کا مجرّد تصوّر ابدی حقائق کا ادراک دینے والی وہ صلاحیت ہے جس کی بہترین مثال ریاضیاتی مسائل کا ورک ہے کہیں کہیں یاسپرس اسے اسی معنی میں سمجھتا ہے۔ مگر اس کے علاوہ عقل کا ایک وسیع تر تصوّر ہے جو اس کی کتاب "ہمارے عصر میں عقل اور مخالفِ عقل" (REASON AND ANTI-REASON IN OUR TIME) میں نمایاں ہے۔ اس کتاب میں یاسپرس عقل کو اس صلاحیت سے تعبیر کرتا ہے جو ہمیں حالات یا اشیا کے معقول و مناسب ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ عقل وہ قوت ہے جو ہمارے ان فیصلوں میں کار فرما رہتی ہے جس کے تحت ہم اپنے فیصلوں کی ذمّہ داری یا گناہ کو تسلیم کرتے ہیں۔ یہ فیصلے ان افعال سے متعلق ہوتے ہیں جو ہم سے سرزد ہوتے ہیں یا پھر اشیا کے ان انتخابات میں محرّک نظر آتے ہیں جو شعوری ہوتے ہیں۔ ہم صرف اس حد تک آزاد ہیں جہاں تک ہمیں اپنے جرم یا گناہ کا شعور ہوتا ہے ورنہ ہم فطرت کے غلام رہتے ہیں۔ ہمارے آزاد ہونے کی شرط فیصلہ کرنے کا وہ ایک عمل ہے جو ایک نئی زندگی یا زندگی میں مکمل تبدیلی کا سبب بنتا ہے۔ یہ عمل ہمارے طرزِ فکر میں ایک انقلاب برپا کر دیتا ہے۔ چیزوں یا حالات کو تسلیم کرنے کے عوض یہ ہمیں اپنے تئیں فکر کی دعوت دیتا ہے اور اس طرح ایک سنجیدہ احساسِ ذمّہ داری کا پیش خیمہ بنتا ہے۔ اور انسان کچھ بے ربط آمد و رفت اور واقعات کے سلاسل سے ہٹ کر اپنی ذات کی بنیاد کی طرف راجع ہوتا ہے۔

جب عقل خود وجود کی بظاہر بند حقیقت سے ہستی کی حقیقت کی سمت ایک جست لگاتی ہے تب عقل وجودی طور پر حقیقی بن جاتی ہے۔ فکر کی یہ انقلابی تبدیلی نفسیاتی وضاحت سے ظاہر نہیں ہو سکتی۔ عقل حقیقتِ مطلق کو روشن تو کرتی ہے مگر اساسی جو ہر عطا کرنے کی قدرت نہیں رکھتی۔ یہ محض وہ تصوّرات و ہیئتیں عطا کرتی ہے جن کو زمانی حقائق بننے کے لیے احساس و حالات سے پُر کیا جانا لازمی ہے۔ عقل کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ تاریخیت کا ایک عنصر یا جزو بن جائے۔ تاریخیت کو عقل بخوبی سمجھ ضرور سکتی ہے۔ عقل وجود کی غیر مشروطیت کا نشان ہے۔

عقل کی سرحد ایک طرف تو زندگی کی حقیقت کو چھوتی ہے جس کا سامنا اُسے خود سے مختلف اور اجنبی شئے کی طرح کرنا پڑتا ہے اور دوسری طرف وجود کی اس حقیقت سے ملتی ہے جس کو عقل روشن کر سکتی ہے۔ عقل اس وجود کی پیداوار ہے جو وجود عقل کے توسط سے ہی کمال کو پہنچتی ہے۔ عقل اور وجود دونوں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیے جاسکتے۔ عقل زندگی کو وہ بلندی اور افرازی بخشتی ہے جہاں زندگی بامقصد بنتی ہے، ماورائیت کی سرحد میں داخل ہوتی اور جرأت و محبت کی بلندیوں میں سماجاتی ہے۔ عقل سے ہی زندگی کی تاریخی اور ماورائے تاریخی جہات کے درمیان جو رشتہ ہے وہ روشن اور واضح ہوتا ہے۔ اسی لیے افلاطون نے تقاضائے حیات (جو خیر مطلق کی سمت لے جاتا ہے = EROS) اور علم دونوں کو ہم معنیٰ قرار دیا۔ عقل کا یہ تصوّر اور اس کی یہ اہمیت یاسپرس کے وجودی فلسفے میں ایک ایسا میلان ہے جسے عام طور پر وجودیت پسند مفکّروں نے تسلیم نہیں کیا ہے۔ یاسپرس عقل کو محض معروضی حقیقت کا غمّاز نہیں سمجھتا بلکہ ذاتی اور شخصی زندگی میں اس کے اہم رول پر زور دیتا ہے۔ وہ عقل کو محض محو تماشا نہیں رہنے دیتا بلکہ عقل خود وجود کے ڈرامے کا ایک اہم کردار ہے۔ وہ عقل و عشق میں تضاد و تصادم ضروری نہیں سمجھتا بلکہ ان دونوں میں ایک ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے خیال میں محبت جو ہماری زندگی کو ایک بانکپن اور ایک نیا موڑ بخشتی ہے وہ عقل سے مبّرا اور بیزار نہیں بلکہ عقل کی مدد کی طلبگار ہوتی ہے کیوں کہ محبت سے زندگی میں جو سنجیدگی اور مقصدیت ظہور میں آتی ہے اس کا عقل سے قریبی تعلق ہے۔ محبت میں عقل نہیں مگر عقل کے تقاضوں کے مطابق ضرور ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کچھ لوگوں نے یاسپرس کو وجودی فلسفی سے زیادہ عقل کا فلسفی کہا ہے۔ اور یہ کہنا کوئی بہتان نہیں کیوں کہ وہ خود "ہمارے عصر میں عقل اور مخالف عقل" میں یہ کہتا ہے:

"بہت سال پہلے میں نے وجودیت کی بات کی تھی اور اس وقت میں نے یہ بھی کہا تھا کہ یہ بذاتِ خود کوئی نیا اور مخصوص فلسفہ نہیں بلکہ واحد

جاودانی فلسفہ ہے۔ چوں کہ یہ فلسفہ عارضی طور پر محض معروضیت میں کھو گیا تھا اس لیے میں نے یہ دلیل دی تھی کہ کرکگارد کے بنیادی تصوّر کی مدد سے فلسفے کی تخصیص جائز ہے۔ مگر آج میں فلسفے کو فلسفۂ عقل کہنا بہتر سمجھوں گا کیوں کہ فلسفے کے اس دیرینہ جوہر بعد دور دینا نہایت ضروری معلوم ہوتا ہے۔ ایک بار اگر عقل کھو جائے تو فلسفہ بھی کھو جاتا ہے۔"

اس طرح عقل کی ماہیت، تجربی وجود اور روح دونوں کے درمیان ایک ایسی کڑی بن جاتی ہے جو ان دو مختلف الفطرت حقائق کے درمیان ایک واسطہ پیدا کرتی ہے۔ عقل ایک ایسا ذریعہ ثابت ہوتی ہے جو وجود کو سمجھنے اور اس کو بروئے کار لانے میں معاون بنتی ہے۔ مگر یاسپرس یہ کبھی نہیں بھولتا کہ تجربی وجود یا زمانیت ان کے وجود کی ایک ایسی سطح ہے جہاں وجود اپنی اصلیت سے بہت دور ہے اور اس لیے وجود کو زمانی و تجربی وجود سمجھ لینا مادّیت کے مترادف ہے مگر اس کے ساتھ زمانیت کو یکلخت فراموش کر دینا انکاریت کا پیش خیمہ بنتا ہے۔

وجود پُر اسرار تناقضات و استعبادات سے بھرپور ہے مثلاً آزادی و انحصار، ہم جہتی اور تنہائی، نیک و بد، صدق و کذب، ترقی و تباہی وغیرہ۔ وجود اس عقل سے ہویدا ہوتا ہے جو ایک لامتناہی تلاش میں سرگرداں ہے۔ انسان وجود و عقل دونوں کا مرجع ہے۔ وجود چوں کہ ناقابل رسائی حصاروں میں مقیّد ہے لہٰذا با وجود ہونے کے مفہوم میں ان پابندیوں کا تجربہ شامل ہے۔ ان حصاروں سے ٹکرا کر اپنی پابندی کا شدید احساس ہوتا ہے اور اس طرح ناامیدی جنم لیتی ہے۔ مگر ناامیدی کا یہی احساس وجود کی پابندی اور اس کی آزادی کے تناقض کو ابھارتا ہے اور اسی لیے بقول یاسپرس ناامیدی، توفق اور فراز آفریں ثابت ہوتی ہے۔ محدودیت انسان کا ایک لازمی وصف ہے جس کا تجربہ اسے اپنے وجود کے حدود کے شعور کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ سچا اور مستند وجود ان حدوں کو جس قدر بیچ دھکیل سکتا ہے دھکیلے گا اور اس کے بعد انھیں قبول کر کے برداشت کرے گا۔ یہ عمل محض حالات سے سمجھوتہ کرنے کا عمل نہیں

ہے بلکہ اپنی پابندیوں اور کمزوریوں سے ایک ممکن حد تک لڑنا اور پھر ان کے اعتراف کرنے کا عمل ہے جس میں سچائی اور دیانت داری شامل ہیں۔ یہ ریاکاری اور خود فریبی کی ضد ہے۔ وجود کے حدود میں موت ایک سب سے زیادہ سانحاتی اور حادثاتی وقوعہ ہے۔ اسی طرح انسانی وجود اور کئی متفرق حصاروں اور پابندیوں سے دوچار ہوتا ہے مثلاً احساسِ جرم، عالیّت وغیرہ۔

یاسپرس بعض دوسرے وجودیت پسندوں کی طرح جس بات پر بہت زیادہ زور دینا چاہتا ہے وہ ہے وجود کی داخلیت اور دروں بینیت جو اس کو اپنی مستند ذات کا شعور عطا کرتی ہے اور ایک سچا اور ایک ایماندارانہ رویّہ اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ ایسا انسان ریاکاری اور دریوزہ گری سے گریز کرتا ہے۔ وہ اپنے وجود کی خود کفیلی پر بھروسہ کرکے اپنی ذمہ داریوں، اپنی صلاحیتوں اور اپنی کمزوریوں کا ہمت کے ساتھ سامنا کرتا ہے اور اپنے وجود کی ماورائیت سے امیدیں وابستہ کرکے ان ناامیدیوں سے سر ٹکراتا ہے جو اس کو محدودیت کے صلے میں ملتی ہیں۔ ان کیفیات کا شعور اور احساس اسے عام اشیا کے علم کی صورت میں نہیں ملتا بلکہ کچھ ایسے علائم و اشارات سے آشکارا ہوتا ہے جن میں سرّیت کا رنگ شامل ہوتا ہے۔ عام زبان میں انھیں وہ الہامی اشارات کہا جا سکتا ہے جنھیں صوفیا نے معرفتِ حق کے حصول کے لیے ضروری سمجھا اس منزل پر تمام شعور و احساس کشفِ حالات، کشفِ ذات اللہ کشفِ الٰہی کے معنوں میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ موت کی حد انسانی وجود کی ناکامی ہے تاہم انسان ایک کبھی نہ ختم ہونے والی جدوجہد میں مبتلا رہتا ہے (جیسے کامو کا سسی فس)۔ نجات کی علامت یا ماورائیت کی اشارت اس ہیبتناک تناقض میں ملتی ہے جو محدود و فانی وجود اور تلاشِ لامحدودیت و لافانیت کے درمیان پایا جاتا ہے مگر وجود کی یہ صفت ہے کہ وہ پابندیوں کے باوجود بھی آزاد رہتا ہے۔ جیسا کہ یاسپرس اپنی کتاب "فلسفہ" (PHILOSOPHIE) کی دوسری جلد میں ایک جگہ کہتا ہے: "یہ وجود کا جنون ہے کہ علم کے فقدان سے اس کو مطلق گزند نہیں پہنچتا کیوں کہ اس کا اداری عمل [illegible]

بروئے کار آتا ہے " یہ وجود ہمیشہ ماورائیت کی طرف مائل ہوتا ہے کیوں کہ ماورائیت
ہی وہ مقصدِ مطلق اور وہ انتہائے اکمل ہے جہاں وجود ہمیشہ پہنچنا چاہتا ہے اور
جہاں پہنچ کر وہ اپنے تمام مخصوص جہات وحالات سے گزر کر اپنی حقیقت کو جان لیتا ہے
اور عرفانِ ذات حاصل کرتا ہے۔ ماورائیت وحالات سے گزر کر اپنی حقیقت کو جان لیتا
ہے اور عرفانِ ذات حاصل کرتا ہے۔ ماورائیت کا یہ تصوّر اپنے بنیادی معنی میں خدا
کا تصوّر بن جاتا ہے کیوں کہ وہ واحد وجود جو کسی تحدید و تحجیر کا قائل نہیں اور مطلقاً ماورا
ہے وہ صرف خدا کی ذات ہے۔ انسان کے لیے یہ تصوّر ایک تمثال اور قدرِ اولیٰ کی
حیثیت رکھتا ہے۔ انسان جو کچھ آزادی و اختیار اس دنیا میں رہ کر محسوس کرتا ہے وہ
اس ماورائیت کو اس کا ضامن بنا دیتا ہے۔ اس طرح انسان کی آزادی اس ماورائے کائنات
ہستی کی وجہ سے غیر مطلق اور محدود ہو جاتی ہے۔ سارتر اور ہائیڈیگر کی طرح یاسپرس کا
تصوّرِ آزادی و اختیار بھی محدود و منفی خصوصیات کا حامل ہے کیوں کہ ہمیشہ ان تینوں
مفکروں کی رائے میں انسان کو بہتیرے امکانات کو ایک امکان پر قربان کرنا پڑتا ہے۔
مگر سارتر اور ہائیڈیگر کے فلسفے میں دنیوی اشیا وحالات انسان کے اختیار کو پابند کرتے ہیں
مگر یاسپرس کے فکر میں یہ ایک ماورائے دنیا حقیقت ہے جو انسان کی آزادی کی تباہی
کا باعث بنتی ہے۔ تاہم وہ اس خیال پر بار بار زور دیتا ہے کہ اپنے وجود کا کمال آزادی
میں ہی حاصل کرنا چاہیے گو اس کی آزادی ماورائیت کے ہاتھوں سلب ہو جاتی ہو۔
یہ بات بظاہر متناقض معلوم ہوتی ہے مگر جس طرح ایک اعلیٰ ترین قدر کے سامنے تمام تر
ضمنی اور کم اہم اقدار کو ختم کرنا پڑتا ہے یا قانون کی فرماں برداری آزادی کی نفی نہیں
ہوتی اسی طرح یاسپرس کو ماورائیت میں وجود کی تکمیل نظر آتی ہے یاسپرس اپنے
اس تصوّر میں نطشے کے فوق بشر کے تصوّر سے متاثر نظر آتا ہے)۔
وجود کی تشریح کے سلسلے میں یاسپرس مندرجہ بالا تصوّرات و مسائل کے علاوہ
جس بات کا مزید ذکر کرتا ہے وہ ہے رابطہ و تعلق۔ مختلف وجود جو داخلیت اور
موضوعیت کی بنیادوں پر پنپتے اور سنورتے ہیں ایک دوسرے سے کس طرح کا تعلق

رکھتے ہیں؟ یہ سوال وجودیتی فلسفے میں اتنا ہی وقت طلب سوال ہے جتنا افادیت
پسندوں کے فلسفے میں یہ مسئلہ کہ انسان خود افادیت کا پیرو ہو کر فلاحِ عامّہ کی طرف کس
طرح راغب ہوتا ہے۔ وجودیت میں یہ تعلّق ایک طرف تو آبگینوں سے زیادہ نازک ان
داخلی کیفیات پر مبنی ہے جو ہر انسان کی ذات میں اس وقت ابھرتی ہیں جب وہ اپنے
وجود کو دوسرے وجود کے آئینے میں یا ہمولاں دیکھتا ہے اور دوسری طرف یہ تعلّق محبّت کی
اس ٹھوس بنیاد پر منحصر ہے جو وجود کو وجود سے قریب تر لاتی ہے۔ مشترک تجربات واحساسات
کو ایک دوسرے تک پہنچانے کی خواہش ایک ایسا رابطہ پیدا کرتی ہے جہاں جسمانی فاصلے مٹ
جاتے ہیں اور آمد و رفت کا ایک ایسا سلسلہ پیدا ہوتا ہے کہ ہم ایک دوسرے وجود کو محسوس
کرتے ہیں اور مشترک اقدار کا احساس انسیت اور قربت پیدا کر دیتا ہے۔ یہ ربط زبان
و اظہار کی قید سے آزاد ہو کر روح سے روح کی گفتگو بن جاتا ہے جو بہ زبانِ خاموشی بھی ادا
کی جاتی ہے۔ یہ ابلاغ رموز و کنائے یا علائم و اشارات کے ذریعے قائم کیا جاتا ہے۔ مادّی
و تجربی وجود سے آزاد ہو کر انسانوں کے درمیان ایک ابدی بندش کا احساس یاسپرس
کے تصوّرِ ابلاغ و تعلّق کا لبِّ لباب ہے۔ یہ نظریہ اس کے فلسفے میں ۱۹۳۵ء تک نظر
نہیں آتا اور ۱۹۵۰ء میں پہلی بار اس نے اس پر "دانش کا راستہ" (WAY TO
WISDOM) میں صراحت کے ساتھ بحث کی ہے جہاں وہ کہتا ہے کہ بنیادی فلسفیانہ
رویّہ اس اذیت و کرب سے پیدا ہوتا ہے جو ہم تعلّق کے فقدان کا نتیجہ ہے اور اس شعور
سے ابھرتا ہے جو ستہ تعلّق کی تلاش ہے۔ اس ہم تعلّق کو عام تجربات سے ہٹ کر
اشاروں اور کنایوں کے ذریعے ہی سمجھا اور سمجھایا جاسکتا ہے جہاں حقیقت محض عقلی
یا نظری فکر سے نہ سمجھی جاسکے وہاں رموز و کنایات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ لہٰذا یاسپرس
وجود، آزادی، ماورائیت اور خدا سبھی تصوّرات کو سمجھانے کے لیے آخری سطح پر علائم
و اشارات کی مدد لیتا ہے اور اس طرح اس کا فلسفہ 'تصوّف' زیادہ اور فلسفہ کم [illegible]
ہے فلسفے کا کام عقلی دلائل و براہین سے حقائق کو سمجھنا یا تصوّرات کا تجزیہ کرنا ہے
اس کے ماسوا جو کچھ بھی ہے وہ فلسفے کے علاقے سے باہر ہے۔ ممکن ہے فلسفے کا [illegible]

کچھ لوگوں کو ناکافی یا خام لگے مگر اس میں فلسفے کا قصور نہیں بلکہ ان لوگوں کا قصور ہے جو فلسفے سے ضرورت سے زیادہ توقعات وابستہ رکھتے ہیں۔ یاسپرس تمام اشیا کو ایک نظامِ کنایات و اشارات سمجھتا ہے جو الہامی زبان کی حیثیت رکھتا ہے اور فلسفی کا کام ہمیں اس کا اہل بنانا ہے کہ ہم ان اشارات یا اس زبان کو سمجھ سکیں لیکن اگر اس کا کوئی عام اور معروضی معیار نہیں تو یہ زبان ایک نجی زبان بن کر رہ جاتی ہے جس میں کوئی اور شریک نہیں ہو سکتا۔ اگر ایسا ہے تو پھر اسے زبان کہنا زبان کی عام تعریف یا اس کی فطرت کو فراموش کرنا ہے۔ یاسپرس خود اس وقت سے باخبر ہے جب وہ یہ اقرار کرتا ہے کہ یہ اشارات ہمیں بھٹکا بھی سکتے ہیں اور راہ پر بھی لا سکتے ہیں۔ مگر سچ تو یہ ہے کہ راہ پر آنا اتنا ہی اتفاقی امر ہوگا جتنا ایک سچے دہریے کا خدا کے سامنے سرنگوں ہو جانا۔

ڈاکٹر عصمت جاوید

انسانی وجود کا مسئلہ

زندگی انسانی رشتوں کے شعور کا نام ہے۔ یہ رشتہ نوعِ انسانی کی مشترک خصوصیات میں فرد کے حصّہ لینے سے پیدا ہوتا ہے' اور "میں" کی حد تک وہی سب کچھ ہے لیکن "وہی میں" انسانی نسل میں قدرِ مشترک کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ اسی لیے فرد کی ذاتی شخصیت کا تعین انسانی وجود کی مشترک خصوصیات ہی کے ذریعے ممکن ہے۔ انسان ایک ترقی یافتہ حیوان سہی لیکن انسان اور حیوان میں بڑا بنیادی فرق ہے۔ ان دونوں کے درمیان ارتقا کا ایک پراسرار دھندلکا حائل ہے۔ حیوان کرۂ ارض پر طویل زمانی فاصلہ گزارنے کے بعد بھی اپنی جبلّتوں ہی کے سہارے جینے پر مجبور رہے اور ان ہی جبلّتوں کے سہارے' ہر آن بدلتے ہوئے مادّی ماحول کے تقاضوں سے غیر شعوری طور پر ہم آہنگی پیدا کرتا ہے اور جب یہ جبلّتیں بدلے ہوئے حالات کے ساتھ توافق پیدا کرنے میں ناکام رہتی ہیں تو ایک نوع کی حیثیت سے وہ اس کرۂ ارض سے نابود بھی ہو جاتا ہے' لیکن انسان نے اپنے ماحول اور فطرت سے توافق پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ اسے حتی الوسع اپنی مرضی کے مطابق ڈھالنے کی کوشش بھی کی ہے اور یہ کارنامہ جبلّتوں کے سہارے نہیں بلکہ عقل و دانش کے ذریعے انجام دیا ہے اور یہی خوبی اس کرے پر اس کی بقا کی ضامن بھی ہے لیکن یہی شعور و آگہی جس کی بدولت وہ بجا طور پر اشرف المخلوقات کہلاتا ہے' اس کی سب سے بڑی کمزوری بھی ہے' جانور اس کے مقابلے میں بالکل بے بس سہی لیکن چوں کہ وہ اپنی بے بسی کا شعور نہیں رکھتا اس لیے وہ ان مسائل سے دوچار ہو ہی نہیں سکتا جن سے انسان کو نبرد آزما ہونا پڑتا ہے۔ تہذیب جبلّتوں پر قابو پانے کی جدّ و جہد کا نام ہے لیکن یہ جبلّتیں مرتی نہیں بلکہ اظہار کے نئے نئے راستے کبھی سترًا اور کبھی جبرًا تلاش کرتی رہتی ہیں۔ جبلّتوں کی اندرونی بغاوت اور اس وسیع و عریض کائنات میں اپنی بے دست و پائی کا شدید احساس' ان دونوں نے وہ وجودی عدم آہنگی (EXISTENTIVE DICHOTOMY) پیدا کی ہے جس کا حل انسان کے بس کی

بات نہیں ہے۔

وجود کی فنا پذیری اور موت کی ناگزیر اور ناقابلِ انکار حقیقت کے شعور نے انسان کو ہمیشہ اس کی بے بسی کا احساس دلایا ہے، اس کا اظہار ناکام و نامراد انسانوں نے نہ صرف اپنے عمل کے ذریعے کیا ہے بلکہ ادیبوں اور شاعروں نے اس کی ترجمانی ادب کے ذریعے بھی کی ہے جس کی مثالیں غالباً دنیا کے ہر قدیم و جدید ادبی سرمایے سے مہیا کی جا سکتی ہیں۔ ہمارے قدیم شعرا نے بھی اس بے بسی کا اظہار مختلف پیرایوں میں کیا ہے۔ موت ایک بھیانک سائے کی طرح ان کے احساس و شعور پر ماوی رہی ہے کبھی ایک کاسۂ سر جو شکستوں سے چور تھا تیر کو ٹوک کر دنیوی ترقیات کے حسرت ناک انجام کی خبر دیتا ہے تو یہی احساس کبھی سودا سے کہلواتا ہے "بالفرض ہوا یہ بھی تو پھر تو کب تک" اگر درد نے یہ کہا کہ "بُودِ آدم نمودِ شبنم ہے" تو نظیر بھی کہہ اٹھے "سب ٹھاٹ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا" غرض ہمارے قدیم شعرا میں شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہو جس نے موت کے سامنے انسان کی بے بسی کو محسوس نہ کیا ہو، اور اس بے بسی کا اظہار کبھی روایتی انداز میں اور کبھی اپنے ذاتی تجربے کا حصہ بنا کر نہ کیا ہو۔ بے بسی کے اس احساس میں شدت پیدا کرنے والے کچھ سماجی عوامل بھی تھے جن کا ذکر آگے آئے گا۔ لیکن بہرحال انسان کو اس دنیا میں جینا ہے اس لیے حفظِ ما کی جبلت نے اس احساس میں کمی پیدا کرنے کا راستہ تلاش کر ہی لیا۔ واماندگی شوق کی اس پناہ تراشی میں تلافی کا اصول (LAW OF COMPENSATION) کارفرما تھا جس نے بے بس انسان کو خیالی بیساکھیاں دے کر اسے دوڑنے پر آمادہ کیا۔

ابتدائی زمانے میں جب انسان نے اپنے کسی متوفی عزیز یا دشمن کو خواب میں پہلی بار دیکھا تو اس کے حیرت زدہ ذہن میں انسانی روح کی ابدیت کا تصور پیدا ہوا اور موضوعی حقیقت کو معروضی حقیقت سمجھ بیٹھنے کا یہ نفسیاتی مغالطہ وہ نقطۂ آغاز ہے جہاں سے انسان نے مجاز کو حقیقت سمجھنا شروع کیا اور رفتہ رفتہ اپنے افکار کی دنیا میں ایسا الجھا کہ اس نے مجاز کو حقیقت اور حقیقت کو مجاز سمجھنے کی الٹی منطق اختیار کی۔ اعیانِ ثابتہ کی خیالی دنیا حقیقی بن گئی اور عناصر کی یہ دنیا مایا اور فریبِ نظر سمجھی جانے لگی۔ اس نقطۂ نظر کو تقویت دینے میں جہاں انسان کی غیر ترقی یافتہ فہم و ادراک کو دخل تھا وہیں عینی فلسفیوں کے وہ نظریے بھی تھے جن کی رو سے انسانی ذہن میں داخل ہونے والی

کائنات تجریدی ہے جبکہ کائنات کے تجریدی تصور کو آج سائنس اور نفسیات کی بھی تائید حاصل ہے۔ جدید ترین سائنس کی رو سے ٹھوس مادّہ جیسی کوئی شے نہیں ہے بلکہ وہ صرف ریاضیاتی ہے جس کی تصدیق معمل میں کیے جانے والے تجربوں کے ذریعے ہوتی ہے لیکن عینیت کے پرستاروں نے خارجی دنیا کے وجود ہی سے انکار کر دیا۔ بہرحال روح کی ابدیت کے تصور نے وجودی عدم ہم آہنگی کے کرب میں بڑی حد تک کمی پیدا کی۔ موت حقیقتِ ابدی سے وصال کا بہانہ بن گئی یا روح کے بار بار قالب بدلنے کا درمیانی وقفہ جس سے روح کو نجات دلانا انسانی زندگی کا واحد مقصد بن گیا۔ بنظیر جان جاناں نے کہا:

لوگ کہتے ہیں مر گیا مظہر　　　فی الحقیقت میں گھر گیا مظہر

تو میر کہنے لگے:

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے　　　یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

اقبال کو روح کی ابدیت ثابت کرنے کے لیے قیاس (ANALOGY) کا سہارا لینا پڑا:

یہ اگر آئینِ ہستی ہے کہ ہو ہر شام صبح　　　مرقدِ انسان کی شب کا کیوں نہ ہو انجام صبح

ورڈسورتھ نے بھی خالی صدف سے سنائی دینے والی آواز کی بنیاد پر صدف اور سمندر میں تعلق پیدا کیا تھا اور اس قیاس پر انسانی روح اور عالمِ غیب میں تعلق پیدا کرنے کی کوشش کی تھی۔ اسی طرح مولانا روم نے بھی اصل سے فصل کی توجیہہ اس بانسری کی لے کی روشنی میں کی تھی جو بانس کے جنگل سے جدا ہو کر وصل کے لیے تڑپتی ہے:

بشنو از نے چوں حکایت می کند　　　از جدائی ہا شکایت می کند

غرض انسانی فکر آدرابیعت میں پناہ تلاش کر کے غیر اطمینان بخش صورت حال سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوششیں کرتی رہی۔ مذہب نے روح کی ابدیت یا اس کے سفر کے مفروضے پر ایک ایسی دنیا تعمیر کی جس میں نہ صرف موت سے ہمیشہ کے لیے چھٹکارا حاصل کر لیا گیا بلکہ جہاں یا آخر نیکوں کو نیکی کا صلہ ملنے کی امید دلائی گئی اور بُروں میں مستقل عذاب میں مبتلا رکھنے کا خوف پیدا کیا گیا یا پھر روح کو دائری سفر سے نجات دلا کر اسے آلائشِ غم سے منزّہ کرنے کی صورت پیدا کی گئی اور اس طرح ان سماجی قوتوں اور نفسیاتی عوامل کو نظر انداز کر کے جو انسان کی دنیوی زندگی کی تشکیل و تعمیر میں فعال کردار ادا کرتے ہیں، اسے اس عارضی قیام ارضی سے مطمئن کرنے کی کوشش کی گئی

اس نقطۂ نظر نے جہاں انسان کو ترکِ دنیا، ترکِ مولیٰ اور ترکِ ترک کی تعلیم دی وہیں اس کا ایک اثباتی پہلو بھی تھا حقیقتِ مطلق کا جزو ہونے کے احساس نے انسان میں خود اعتمادی بھی پیدا کی۔ انسان میں اس خود اعتمادی کا پیدا ہونا تھا کہ پیس اجرامِ فلکی میں زمین مرکزی سیارہ بنی اور وہ خود حاصلِ کائنات بن گیا۔ اب آسمان سے ٹوٹے ہوئے تارے نے آسمانوں ہی میں اپنی منزل تلاش کرنی شروع کی، اور عارضی طور پر وہ اپنے حدود کے احساس کو فراموش کر گیا۔ اشرف المخلوقات ہونے کے احساسِ برتری نے اس کی تہذیبی ترقی کی رفتار تیز سے تیز کر دی، اور پھر مادی ترقی روحانی ترقی کا ذریعہ بننے لگی عقل و شعور کی قیادت میں انسان کی بے پناہ مادّی ترقیوں نے اسے حقیقت کی اوپری سطح چیرنے والی نظر بھی دی۔ حقائق کے باہمی رشتوں کی تلاش و توجیہہ میں علّت و معلول کا منطقی سلسلہ اسے ایک ایسی منزل میں لے گیا جہاں ابدیت کا قلعہ پاش پاش ہو کر رہ گیا۔

اب وہ وسیع ترین کونیہ (MACROCOSM) اور خورد ترین کونیہ (MICROCOSM) کے درمیان معلّق ہو کر رہ گیا اور یہیں سے جدید انسان کی فکری اور نفسیاتی پیچیدگیاں شروع ہو گئیں۔ کیوں کہ اس احساس کے پیدا ہوتے ہی اسے زندگی بے مقصد اور بے ارادہ نظر آنے لگی۔ تسخیرِ مریخ و قمر کے حوصلوں اور بلندی پر ایک اور، پھر ایک اور، اور پھر ایک اور .... منظر بنانے کی خواہش کے باوجود وہ بہرحال یہ سوچنے پر مجبور ہو گیا کہ وہ خلاصۂ کائنات نہیں ہے اور نہ قدرت نے اسے ایک عظیم مقصد دے کر اس دنیا میں بھیجا ہے بلکہ اس کی زندگی بھی عناصر کا ایک بے مقصد کھیل ہے۔ زندگی نام ہے صرف عناصر میں ظہورِ ترتیب کا اور تعمیر میں خرابی کی صورت ہونے کے باعث یہ اجزا پریشان ہو جاتے ہیں اور اس عمل کو موت کا نام دیا جاتا ہے۔

غرض کائنات کے بشری تصوّر میں علّیتِ طبیعی (NATURAL CAUSATION) کی کارفرمائی اساس کی حیثیت اختیار کر گئی اور اس تصوّر سے غایتیت (TELEOLOGY) کو بالکل خارج کر دیا گیا۔ حیات و کائنات کے وہ پُراسرار دھندلکے جو انسان کے ابتدائی دور میں اس کے ذہن کے اندر ابھرے تھے عود کر آئے۔ فطرت پر اس کی محدود حکمرانی نے اسے "اپنا زندگی خود شناس" کی تعلیم دی۔ وہ جذباتی سہارے جو اسے ایک پُر اسرار مابعد الطبیعاتی ماحول میں لے جایا کرتے تھے ایک ایک کر کے ٹوٹنے لگے اور وہ اخلاقی

قدریں جو نروان کے آدرش یا جنت کی تحریص اور دوزخ کے خوف پر قائم تھیں بکھرنے لگیں
اب کوئی مستانہ وار یزداں بکمند آور کا نعرہ لگا نہیں سکتا تھا اور نہ اپنے معبود حقیقی سے
شکایت بھرے لہجے میں پوچھ سکتا تھا کہ! "بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی" یا
"اپنے لیے لامکاں میرے لیے چار سو!" "عراقی را چرا بدنام کردند" کیوں کہ اب انسان
اس راز کو پا گیا ہے کہ اس قسم کے گلے شکوے اپنے آخری تجربے میں وہ تجرید ہیں جن کا
کوئی معروضی وجود نہیں، اب سے پہلے انسان طبیعی حقائق اور اخلاقی حقائق میں فرضی رشتہ
قائم کر کے خوش تھا کہ دنیا دار المکافات ہے۔ نیک آدمی آگ کی آزمائش سے صحیح وسالم
نکل آتے ہیں۔ نیکوں کو نیکی کا اجر اور بدوں کو بدی کی سزا مل کر رہتی ہے "گندم از گندم بروید
جو ز جو" "کیا خوب سودا نقد ہے اِس ہاتھ دے اُس ہاتھ لے" لیکن اب اس سے یہ خوشی
اور خوش فہمی بھی چھن گئی اور طبیعی اور اخلاقی حقائق کے باہمی رشتے کا کھوکھلا پن اور
اس کے اندر کا چھپا ہوا منطقی مغالطہ اس پر ظاہر ہو گیا۔ آج کا باشعور انسان ایسی خلا کے
کے درمیان کھڑا ہے، جہاں ایک طرف اس کی خواہشات اسے زندہ و پائندہ دیکھنا
چاہتی ہیں تو دوسری طرف حقائق چیخ چیخ کر اسے احساس دلا رہے ہیں کہ تو فانی ہے اور
کائنات کی طویل عمر کے مقابلے میں تیرا طولِ ہستی رقصِ شرر سے زیادہ نہیں، تیری زندگی
بے مقصد اور بے معنی ہے۔ زندگی کی لغویت، بے معنویت اور تہی مائیگی کا یہ احساس
وہ لازمی برائی ہے جس سے پیچھا چھڑانے میں انسان کبھی کامیاب نہیں ہو سکتا کیوں کہ
یہی وہ منزلِ آخر ہے جہاں اس کا کاروانِ فکر و احساس آ کر رک جاتا ہے، ہمارے
قدیم فلسفیوں نے "بزراید دہر کتر جو" کہہ کر لذتیت (HEDONISM) کی بھی تلقین کی
تھی لیکن اب مادہ پرست سماج میں انسان کا جی اس سے بھی اوب چکا ہے، اس صورتِ
حال سے گھبرا کر آج کا انسان تمام تہذیبی ترقیوں کی نفی کر کے جنگلوں، غاروں کی طرف
بھاگنا چاہتا ہے اور اپنے دل میں ہر قسم کی سماجی ذمہ داری سے آزاد ہونے کی
شدید تمنا رکھتا ہے بلکہ فنا کے تدریجی عمل کو تیز سے تیز تر کرنے کی کوشش میں معروف
ہے لیکن یہ فراری ذہنیت بھی اسے تسکین نہیں دے سکتی۔
انسانی کرب میں اضافہ کے لیے وجودی غیرآہنگی کا یہ احساس کچھ کم نہ تھا لیکن
انسان کی مصیبتوں میں اضافہ ایک اور تضاد سے ہوتا ہے جسے سماجی غیرآہنگی کہا

جاتا ہے۔ وجودی غیرآہنگی اور سماجی غیرآہنگی کا بنیادی فرق یہ ہے کہ وجودی غیرآہنگی کا انسان کے پاس کوئی حل نہیں، اس کے برخلاف سماجی غیرآہنگی کم از کم اپنے اندر حل کا امکان تو رکھتی ہے۔ سماجی غیرآہنگی سماجی تضادات سے ابھرتی ہے اور ان تضادات کا حل انسان اجتماعی سطح پر برابر تلاش کرتا رہا ہے۔ سماجی زندگی ایسی کربناک منزلوں سے بھی گزری ہے جب انسانی جانیں خیالی دیوتاؤں کے چرنوں پر قربان کی جاتی تھیں۔ مذہب کے نام پر سینکڑوں کنواریاں معبدوں میں پجاریوں اور مسافروں کی حیا تیاتی ضروریات پورا کرنے کے لیے وقف ہوتی تھیں۔ کھلی منڈیوں میں بچوں عورتوں اور مردوں کی تجارت ہوتی تھی اور کوڑوں کی مسلسل ضربیں سہتے ہوئے بے بس غلام اپنے آقاؤں کے محل اور اہرام تعمیر کرنے پر مجبور کیے جاتے تھے حکومت کی باگ ڈور فردِ واحد یا کسی برگزیدہ جماعت کے ہاتھ میں ہوتی تھی۔ جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ سماج، سماجی غیرآہنگی کی نمایاں مثالیں ہیں جن میں خواجگی نے خوب چن چن کر مسکرات بنائے تھے۔ مذہب کے سماجی غیرآہنگی کے جواز میں فتویٰ بھی حاصل کیا گیا۔ ہندو سماج میں ذات پات کی تفریق اس کی نمایاں مثال ہے۔ یہ اصل میں سماجی غیرآہنگی کو وجودی غیرآہنگی سے غلط ملط کرنے کی شعوری یا غیرشعوری کوشش تھی۔ انسان میں حرکی قوت کا واحد سرچشمہ حفظ جان کی جبلت ہے اور یہی جبلت اجتماعی لاشعور کی شکل میں آج بھی انسان کو خوب سے خوب تر معاشرے کی تلاش میں سرگرداں رکھے ہوئے ہے اور اس طرح وہ سماجی غیرآہنگی دور کرنے کی سمت میں برابر ہاتھ پاؤں مار رہا ہے۔ امن، مساوات، عالم گیر برادری، انسانیت، انصاف اور اس طرح کی کئی خوبصورت اصطلاحوں کے استعمال سے کم سے کم اتنا تو ثابت ہے کہ آج کا مہذب انسان مابعدالطبیعات کا سہارا لیے بغیر سماجی غیرآہنگی دور کرنے کی ضرورت کو نظریاتی طور پر تسلیم کر چکا ہے لیکن نظریے اور عمل کے درمیان آج بھی ہزار فرسنگ است والامعاملہ ہے، کیوں کہ بقول غالب "ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگ گراں اور" غالب نے اس "ہم" کو مابعدالطبیعاتی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ یہ وہ "ہم" ہے جسے مٹانے کی تمنا میں انسان وجودی غیرآہنگی کا حل تلاش کرنا چاہتا تھا لیکن اوّل تو یہ کوشش ہی منفی تھی اور انسانی عظمت کے منافی بھی، اور پھر یہ اس طریقۂ علاج سے ملتی جلتی تھی جس میں مریض کو مرض سے

شفایاب کرنے کی خاطر خود اس مریض کا خاتمہ کر دیا جائے۔ نفس کشی، رحم ولانہ قتل (MERCY KILLING) سے کم نہیں بلکہ اسی کی وہ ہیبت ناک شکل ہے جسے انسان کا اجتماعی لاشعور قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔ سماجی غیر آہنگی دور کرنے کے سلسلے میں آج کے سیاق و سباق میں، ہم، انسانی زندگی کے وہ مطالبات ہیں جو آج بھی سنگِ گراں کی طرح راہ میں حائل ہیں اور جن سے کئی سماجی فلسفے ٹکرا کر پاش پاش ہو چکے ہیں۔

زندگی کا ٹھوس اور جیتا جاگتا مظہر جماعت نہیں، فرد ہے۔ جماعت تجریدہے، جس کی زندگی تصوراتی ہوتی ہے حقیقی نہیں لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ فرد ربطِ ملت سے قائم ہوتا ہے، تنہا کچھ نہیں ہوتا، اور یہ وہ وجودی تضاد کا سماجی مظہر ہے جس سے فرد وجماعت کا باہمی رشتہ پیچ در پیچ صور اختیار کر لیتا ہے اس تضاد کا حل تلاش کرنا ہی انسان کا سب سے بڑا اور سب سے پیچیدہ مسئلہ ہے، خاندان، قبیلہ، قوم اور انسانیت کے پھیلتے ہوئے دائرے فرد سے ایثار، ہمدردی، بے غرضی اور خدمتِ خلق کا مطالبہ کرتے ہیں اور حفظِ جاں کی جبلت فرد کو ان چھوٹے بڑے تمام دائروں کا مرکزی نقطہ ہے، اس بات پر مجبور کرتی ہے کہ وہ کسی نہ کسی صورت، سب سے پہلے اپنے مفاد کی حفاظت کرے، اپنی انانیت کو تسکین پہنچائے اور اپنی محبت کی بے غرضی کو ان نفوس تک محدود رکھے جن سے اس کا بلاواسطہ رشتہ ہوتا ہے یا جن کی تقدیر اس سے بندھی ہوتی ہے اور ایسے معاشرے میں جس کی بنیاد ہی مسابقانہ جذبے پر قایم ہو، فرد کے مطالبات جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے معاشرے کے عام مطالبات سے تضاد کا رشتہ رکھتے ہیں اور بھی زیادہ پیچیدگیاں اختیار کر لیتے ہیں۔

اگرچہ فرد اور جماعت کے درمیان توازن قایم رکھنے کی ضرورت کو سماجی ارتقا کی ہر منزل میں تسلیم کیا گیا ہے لیکن اس مقصد کے حصول کے لیے یا تو فرد جماعت پر حاوی رہا ہے یا جماعت فرد پر مسلط رہی ہے* ان دونوں اندیشہ ناک صورتوں میں نقصان زندگی، یعنی فرد کا ہوا ہے۔

---

* فرد وجماعت کے باہمی رشتے میں مثالی توازن صرف اسی وقت اور وہ بھی عارضی طور پر قایم ہوتا ہے، جب جماعت کی زندگی کو بیرونی اور اندرونی خطرہ لاحق ہو ورنہ عام حالات میں یہ توازن بگڑا ہوا ہی رہتا ہے جس جماعت کی سطح

پرسکون دکھائی دیتی ہے، اس کے نیچے منافقت، ریاکاری، جھوٹ، خوشامد اور مکر و فریب کی تہہ نشیں موجیں حرکت کرتی رہتی ہیں جو ہمارے خیال میں سماجی سے زیادہ وجودی برائیاں ہیں جن کی کمی بیشی کا دارو مدار کسی عہد کے ثقافتی تماش، سماجی نظام اور خود افراد کے مزاج و کردار پر ہوتا ہے۔ جماعتیں اپنی یکسانی کی بدولت بآسانی شناخت کی جا سکتی ہیں اور بقول اقبال تقدیر فرد پر نہیں بلکہ قوموں کے عمل پر ہر لحظہ نظر رکھتی ہے لیکن ہر فرد مختلف مزاج، متضاد رجحانات اور مختلف مفادات کا حامل ہوتا ہے جس میں یکسانی پیدا کرنے کی کوشش میں سماجی نظام انفرادی شخصیت میں دوئی پیدا کرنے کے جرم کا مرتکب ہوتا ہے یا فرد کو بغاوت یا خودکشی پر آمادہ کر دیتا ہے۔ پیٹ کا مسئلہ جو بہرحال بنیادی مسئلہ ہے، حل ہونے کے بعد بھی یہ توازن قائم ہونا ممکن نہیں کیوں کہ بھرے پیٹ کا مسئلہ بھی اتنا ہی اہم ہے جتنا خالی پیٹ کا مسئلہ۔ جنسی الجھنیں نفسیاتی بیماریاں، جسمانی نقائص کے باعث احساس کمتری کی پیچیدگیاں، نمود و نمائش کا جذبہ، ذہنی بلندی اور جسمانی حسن کا پیدا کیا ہوا جذبۂ تفاخر اور نہ جانے کتنے مسائل ہیں جو صرف پیٹ کا مسئلہ حل کرنے سے ختم نہیں ہو جاتے۔ اگر انسان خالص تجریدی فکر ہوتا تو شاید افلاطون کی خیالی ریاست اسے راس آتی، اگر وہ محض پیٹ ہوتا تو اشتراکی نظام میں اس کے مسئلے کا حل مل جاتا اور اگر وہ خالص روح ہوتا تو کوئی نہ کوئی مذہب اس کی ضروریات پوری کر دیتا لیکن انسانی وجود کا مسئلہ اتنا آسان نہیں ہے۔ سماجی غیر آہنگی اور وجودی غیر آہنگی دونوں نے مل کر آج کے انسان کی شخصیت کو اندر سے توڑ پھوڑ کر رکھ دیا ہے۔ وہ اپنے ماضی پر شرمندہ، حال سے غیر مطمئن اور مستقبل سے مایوس ہے۔ انسان کا مستقبل نہ کلیت پسند سماج میں ہے اور نہ مطلق العنان رومانیت میں لیکن ہم ذاتی طور پر انسان کے مستقبل سے مایوس نہیں ہیں، اور ہمارے مایوس نہ ہونے کا سبب سطحی یا نیم مجذوبانہ رجائیت نہیں بلکہ اسکے اس اجتماعی لاشعور پر ایمان ہے جو اس کو صورتِ حال کی صحیح قدر شناسی پر ایک دن مجبور کریگا۔ زندہ رہنے کے لیے اسے کلیت پسندی اور مطلق العنانی کے درمیان کوئی نہ کوئی راہ نکالنی ہوگی، اور اپنی وجودی غیر آہنگی کے ساتھ مفاہمت کرنی ہوگی۔ اگر وہ تیزی سے بدلتی اور سمٹتی ہوئی اس دنیا کے ساتھ توافق پیدا نہیں کر سکا تو اسکے وجود اور مستقبل کا وجود خطرے میں ہے کیونکہ اسکی تقدیر اس نوعِ حیوانی کی تقدیر سے مختلف نہیں ہے جو اسلیے نیست و نابود ہو چلی ہے کہ اسکی جبلتیں بدلے ہوئے حالات کے ساتھ توافق پیدا نہیں کر سکتیں۔

سعید الظفر چغتائی

فرانس میں
ماورائی تحریک، ادیب اور ادب

نازیوں کی قید میں رُنے کروئل René CROËL نے یہ مشہور عالم ماورائی تحریر ثبت کی تھی Gestapo = J to po واردات کا اندازہ ہونے کے باوصف، آج تک کوئی شخص یقین کے ساتھ لکھنے والے کا مفہوم نہ بیان کر سکا، ایک بے تحاشا چیخ ہے جو وجود کی اتھاہ گہرائیوں سے اُبل پڑی۔ اب صورت پرست اسے سمجھیں یا نہ سمجھیں۔

بیسویں صدی میں اب تک کسی تحریک نے ادبی اور سیاسی میدانوں میں جدید ذہن کو اتنا متاثر نہیں کیا جتنا ماورائے حقیقت پسندی یا مختصراً ماورائیت SUR, RÉALISME کی تحریک اور اس کے تصورات نے۔ وجودیت EXISTENTIALISME اور مارکسیت نے MARXISME یقیناً فکر و عمل کے مختلف شعبوں پر گہرے اور دیرپا اثرات ڈالے ہیں۔ لیکن ماورائیت اپنے مقناطیسی جاذبے، سرشاری اور شعور سے تحتِ شعور تک سرایت کر جانے میں کیفیت اور کمیت دونوں لحاظ سے اپنی مثال آپ رہی ہے۔ نہ کسی اور تحریک یا تصور سے پچھلے ستر یا سو برس میں لوگوں کی اتنی بڑی تعداد متاثر ہوئی، نہ کسی اور تحریک نے شعر، نثر، موسیقی اور آرٹ پر بیک وقت اتنے گہرے اور وسیع اثرات ڈالے۔

وجودی افکار مطالعۂ نفس کے توسط سے ماورائیت کی حدیں جا بجا چھو لیتے ہیں لیکن جہاں وجودی جبلّت اور ماحول کے ٹکراؤ اور تضاد سے پیدا ہونے والے استغراغ کا بیان ہی کھول کر کرتے رہتے ہیں، ماورائی جبلّت کی بالادستی تسلیم کر کے ان الجھنوں کا حل نکالتے ہیں اور ماورائے رے انسان کی مجبوریاں کہہ کر قنوطیت کا شکار نہیں ہو جاتے۔ قماش طبع کے لحاظ سے وجودی فلسفہ و منطق کے لوگ ہیں۔

ماورائی ان تجربات وواردات کے لوگ ہیں' جو آلامِ روزگار کو آسان بنادیں۔ ماورائیت
قلندروں نے پیرس میں اپنی دنیا بسار کھی تھی۔ باغوں میں جا کے بے تحاشا رو اور واقعے ۔
سین کے داہنے کنارے پر واقع تورسیں ژاک TOUR ST. JACQUE نامی مینار ماورائیوں
کی خانقاہ تھا یہاں شام کو مجلسِ ذکر و فکر منعقد ہوتی۔ یہیں سے نہ جانے کتنے ادیب اور شاعر مغلوب
الحال ہو کر اپنی ماورائی معشوقہ کی آغوش میں پھاند پڑے اور لوگوں نے کہا فلاں نے خودکشی کرلی۔
ماورائیوں کے نزدیک ہر شخص فطری طور پر ادیب یا شاعر ہے صرف اس کے اندرون
کی آواز ہمیشہ ابھر نہیں پاتی اور نہ ہم اس کی آواز پر کان دھرتے ہیں۔ واڈس ورتھ کا یہ تصور کہ

فکر و شعر کی دنیا سے دور اَن پڑھ کسانوں کی گفتگو بھی غور سے
سنو، تو اس میں شعریت، تناسب اور منطق پاؤ گے۔

کبھی فرانس ہی سے لیا گیا تھا۔ اقبال نے جہاں عورت کے متعلق لکھا ہے کہ

مکالماتِ فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن۔ اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطوں

وہاں اسی حقیقت کا اقرار کیا ہے۔ ۱۷۸۸ء کے ناکام انقلابِ فرانس کے دوران یہ
تصور پھر شدومد سے ابھرا اور محنت کشوں کو فنونِ لطیفہ کے فیضان سے مستفید ہونے کے
مواقع فراہم کیے جانے لگے' جس کی ایک مثال سہ پہر کے عوامی تھیٹر ہیں۔
آرٹ کی حد تک تاثریت IMPRESSIONISME اور اس سے کچھ کم اظہاریت ۔
EXPRESSIONISME کی تحریکیں بہت اہم ہیں۔ اس لیے بھی کہ تاثریت نے بہت زیادہ اور
اظہاریت نے کچھ کم' لیکن بہرحال اہم' آرٹ کے شاہکاروں کو جنم دیا۔ اس لیے بھی کہ نفسیاتی
طور پر ان تحریکوں کا خمیر تقریباً ویسے ہی مشاہدات و واردات سے بنا' جن سے ماورائیت
کا۔ اور اس لیے بھی کہ اس فطری ہم آہنگی کے باعث تاثریت اور اظہاریت کے ہر شاہکار میں
ماورائیت کی کوئی جھلک ضرور ملتی ہے۔ شاید اظہاریوں کو غیر شعوری طور پر دادا تحریک اور
اس کے عواقب نے خاصا متاثر کیا ہے۔
ماورائیت کے اہم ترین اجزائے ترکیبی تین ہیں۔ اول تہذیبِ حاضر کے خلاف حسیاتی

ذہنوں کی بغاوت، جو زندگی کے نمایاں تضاد محسوس کرتے اور اس کے خلاف برسرِ پیکار ہوتے ہیں۔ دادا تحریک اس ردِ عمل کی روشن مثال ہے۔ دوم معاشرے کے انقلاب اور انسانی مساوات کا وہ خواب جو صالح ذہن ہر زمانے میں دیکھا کیے ہیں اور ۱۹۱۷ء کے انقلاب روس کے وقت یوروپی دانشمندوں کو جس صبحِ امید کی شفق مشرقی یورپ کے افق پر نظر آنے لگی تھی۔ سوم تحلیلِ نفسی جس سے فرویڈ کی طبی تحقیقات نے اجاگر ذہنوں کو روشناس کرانا شروع کر دیا تھا۔

۱۹۱۶ء میں جنگِ عظیم کے ردِ عمل کے طور پر ترستان سارا (جرمن تلفظ) TRISTAN TZARA نے اپنے ساتھیوں کے تعاون سے دادا تحریک کی بنیاد ڈالی۔ اس کا اوّلین مستقر سیوریخ (مقامی تلفظ) ZURICH تھا، لیکن جلد ہی یہ جنگل کی آگ برلن اور نیویارک میں بھی بڑے آب و تاب سے بھڑکنے لگی۔ پیرس، امسٹرڈام (ہالینڈ) اور اسٹاک ہوم (سویڈن) تحریک کے ثانوی مرکز بنے اور مغربی دنیا کے بہت سے دوسرے شہر متاثر ہوئے۔ دادا تحریک چلانے والے اپنی تہذیب کے تضاد سے نالاں تھے۔ ہر تہذیب میں تضاد ہوتے ہیں، لیکن پرانی تہذیبوں کے پرستار اس قدر کہنہ پرستی سے بہرہ ہو چکے ہیں کہ بعض وقت کرخت اور تعزیتی الفاظ کہنے کے سوا ان کا سارا وقت تاویل کے زور سے اپنے کھٹے دہی کو میٹھا ثابت کرنے ہی میں گزرتا ہے۔ اس کے برخلاف جب کوئی تہذیب جوان ہوتی ہے اور اس کی قوتِ نمو تنت نئے راستے اختیار کرتی رہتی ہے تو صاحبانِ تہذیب کے متحرک DYNAMIC پیچ و خم کو جلد محسوس کر لیتے ہیں۔ ان میں یہ فیصلہ کرنے کی صلاحیت خوب جاگ اٹھتی ہے کہ جو دنیا وہ تعمیر کر رہے ہیں، وہ کب پرستش کے لائق ہے اور کب شکست کے۔ ۴

تراشیدم ۔ پرستیدم ۔ شکستم

جنگِ عظیم کے ہولناک سانحوں پر مبنی جنگ کے دوران غور کرنے کا موقع سوئٹزرلینڈ سے زیادہ اور کہیں نہ تھا، جہاں آنچ برابر پہونچ رہی تھی، لیکن شعلے ذہن کو خاکستر میں نہیں جلا سکے تھے۔ محسوس ہوا کہ ہم صنعت و حرفت میں ترقی کر سکتے ہیں۔ فطرت کے ماڈوں کو

براگندہ نقاب کرسکتے ہیں، ایجاد کے زور سے جو نہیں تھا اسے وجود میں لے آتے ہیں۔
لیکن اتنی سی بات سمجھنے سے قاصر رہا کہ انسان کی زندگی امن سے جنت اور جنگ سے
جہنم بن جاتی ہے۔ اس لیے ایسے ذہنِ رسا پر صد لعنت اور پھٹکار!

وہ عقل، جو مہ و پروین کا کھیلتی ہے شکار
شریکِ سوزشِ پنہاں نہیں تو کچھ بھی نہیں

سیورغ کے بڑے ہوٹل میں عمائدینِ شہر کو مدعو کیا گیا۔ پھر فرداً فرداً کسی کی ٹائی
کاٹ دی گئی، کسی کی قمیص کے کالر، کسی کے کان کھینچے گئے تو کسی کے منہ پر تھوکا گیا۔
کسی کے بال ایک طرف سے چمگادڑ کی طرح چاٹ لیے گئے ۔۔۔۔ تمام رات یہ ہنگامہ جاری رہا
صبح ہوتے منتظمین جلسہ گھر کے کھلے چھوڑ کر غائب ہو گئے اور اخباروں میں دادا تحریک کے
تہذیبِ حاضر کے خلاف اس اولین احتجاج کی خبریں شائع ہوئیں۔
فرانسیسی میں بچوں کے گھوڑے یا رومانوی طور پر عزیز تصور کو دادا کہتے ہیں۔ لیکن
دادا تحریک سو فی صد انکاری تھی ہر رواج، قدر، تصور، فن کی۔ دادا کے حامی سراپا
احتجاج تھے۔ دادا باغی تھے، انقلابی نہ تھے۔ باغی آج امریکا کے ہپّی HIPPIES
برطانیہ کے بی ٹل BEATTLES اور ہالینڈ کے پرووو PROVOS وغیرہ بھی ہیں۔
لیکن یہ لوگ بے عمل فراری ہیں۔ جو کبھی ماضی، کبھی دور کے ہرے رام ہرے کرشنا قسم
کے سہاؤنے ڈھول، کبھی خود فراموشی اور کبھی خود فروشی میں بھلاوے کے راستے برتنا
جانتے تھے۔ اظہارِ خیال کے انھوں نے جو پیرائے اختیار کیے وہ دادا ادب اور دادا
آرٹ بن گئے۔ ناکام انقلابِ فرانس کے بعد دسمبر ۱۹۶۸ء میں پیرس کے جدید آرٹ میوزیم
میں دادا آرٹ کی عالمی نمائش منعقد ہوئی۔ چونکا دینے والے پہلو تو ہر حال علم ہونے ہی چاہیے
تھے، یہ دیکھ کر تعجب ہوتا تھا کہ بعض چیزیں اپنے تخلیقی تصور اور ایجابی قوتِ متخیلہ کے
لیے قابلِ قدر تھیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ آہستہ آہستہ شکست وریخت کا جوش ٹھنڈا ہوتا گیا
تھا اور ایک تہذیبِ نو کی تعمیر کا دھندلا سا نقشہ ذہنوں میں ابھر رہا تھا۔

فرانس کے بہت سے نوجوان ادیب اور شاعر دادا تحریک کے قریب آئے اور اسے فکری اساس دینے کے لیے کوشاں ہوئے۔ ۱۹۲۱ء میں اندرے بریتاں ANDRE BRETON کی تجویز پر پیرس میں ایک بین الاقوامی کانفرنس دادا تحریک کے مطابق روح تو کے کھوجنا کرنے اور اس کی راہیں متعین کرنے کے لیے بلائی گئی۔ ردِعمل اتنے متضاد ہوئے کہ تحریک کے ٹکڑے اڑ گئے لیکن دادا تحریک نے جو نامسعود ذہن بنایا تھا وہ اس تحریک کے ساتھ ہو گیا جو پچھلی صدی کے آخری تیس چالیس برسوں میں ریں بو RIMBAUD (۱۸۵۴-۱۸۹۱ء) اور لوتریامو LAUTREAMONT (۱۸۴۶-۷۰ء) کی بدولت دبے پاؤں شروع ہو چکی تھی اور جس کے لیے گی یوم اپولی نیر GUILLAUME APOLLINAIRE نے "ماورائے حقیقت پسندی" کی اصطلاح وضع کی تھی۔ اپولی نیر (۱۸۸۰-۱۹۱۸ء) علامت پسندی SYMBOLISME سے آگے بڑھ کے ماورائے حقیقت کے عرفان تک پہنچا تھا۔ وہ مافوق العادت کا پرستار تھا اور ایسی غیر معمولی چیزیں بیداری اور ہوش میں دیکھ لینے کا مدعی تھا جن کے شوق میں آج کے بعض نوجوان نہ جانے کیسی کیسی منشیات استعمال کرتے اور زندگی بھر آرزو میں مرتے رہتے ہیں۔ اس کی نظر میں مشاہدے اور تخیل کی آمیزش سے ایک نئی دنیا آباد ہو گئی ہے۔ وہ تحت الشعور کا اتنا ہی قائل ہے۔ جتنا خود شعور کا۔ اس کے شعری مجموعے الکحل L'ALCOOL اور خوبصورت تحریریں CALLIGRAMMES ہیں۔

ماورائی تحریک کے سب سے بڑے معمار آندرے بریتوں (۱۸۹۶-۱۹۶۶ء) ہیں ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۸ء ان کے تعلقات مشہور شاعر پول ویلری PAUL VALÉRY سے رہے۔ ۱۹۱۵ء میں جنگ کی لازمی بھرتی سے پہلے انھوں نے علم طب MÉDECINE کا مطالعہ شروع کیا تھا اور ذہنی اور اعصابی امراض کے علاج کے مختلف مراکز میں سگمنڈ فرائڈ SIGMUND FREUD کے مشاہدات سے متعارف ہوئے تھے ۱۹۱۶ء میں شہر نانت NANTES میں ان کی ملاقات ژاک واشے JACQUES VACHÉ سے ہوئی۔ یہ ایک مجذوب قسم کے شخص تھے۔ جنھیں اندرون کے ہنگامے بعض وقت مجنوں سا بنا دیتے

تھے۔ برتوں اُن سے متاثر ہوئے کہ اپنی ایک بعد کی تصنیف "طنزِ سیاہ کا انتخاب" ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR میں انھیں "طنز کی روح عین" لکھا۔
۱۹۱۶–۱۹۱۸ء میں برتوں اور اَپّولی نیر کی ملاقاتیں رہیں۔ ۱۹۱۹ء میں اپنی نظموں کا پہلا مجموعہ تقدّس کا پیسا گھر MONT DE PIÉTÉ شائع کرنے کے بعد انھوں نے فلپ سوپو ——— PHILIPPE SOUPAULT کے ساتھ رسالہ "ادب" LITTÉRATURE نکالا۔ جہاں خودکار تحریر میں مقناطیسی میدانوں LES CHAMPS MAGNETIQUES کے نام سے برتوں اور سوپو نے پہلی خاص الخاص ماورائی تحریر شائع کی تین سال بعد برتوں "ادب" کے تنہا مدیر رہ گئے اور انھوں نے کروِل CREVEL دیسنو DESNOS الیوار ELUARD ارنسٹ ERNST موریز MORISE پرے PÉRET اور پکابیا PICABIA کے ساتھ مل کر خود کو نفسیاتی خودکاری AUTOMATISME PSYCHIQUE کے مطالعے کے لیے وقف کر دیا۔

برتوں کا سب سے بڑا کارنامہ ۱۹۲۴ء اور ۱۹۲۸ء میں ماورائیت کے دو منشوروں MANIFESTES DE SURREALISME کی تحریر و اشاعت ہے۔ پہلے منشور میں انھوں نے ماورائیت کی تعریف کی: "خالص نفسیاتی خودکاری جس کی بدولت انسان زبانی یا تحریراً یا کسی اور طرح فکر کے اصلی عمل کا اظہار کرنا چاہتا ہے۔ فکر و تصوّر کا املا "تعقل کے ادنیٰ سے بھی اقتدار اور چھوٹی سے چھوٹی اخلاقی یا جمالیاتی رکاوٹ کے بغیر"۔ دوسرے منشور میں برتوں نے ماورائی تحریک کے فلسفیانہ مفاہیم کو زیادہ ٹھوس اور واضح طور سے پیش کیا۔ اور سیاسی یا دوسرے قسم کے کسی دباؤ میں آکر تحریک کی بنیادی روح کو مجروح یا اس کے منشا کے معاملے میں سودے بازی کی بھرپور مخالفت کی۔ انھوں نے ماورائی تحقیق کا دفتر کھولا اور اپنی تحریک کو ماورائی انقلاب کا نام دیا۔
۱۹۳۸ء میں برتوں نے میکسیکو میں لیوں ٹراٹسکی LÉON TROTSKY سے ملاقات کی اور ان کے تعاون سے "آزاد انقلابی آرٹ کا بین الاقوامی وفاق" FIARI قائم کیا۔ ۴۹

بین الاقوامی شہریت CITOYENS DU MONDE کی تحریک میں ۱۹۴۸ء سے شریک
رہے۔ ۱۹۴۵ء میں جزیرہ ہائی ٹی HAITI گئے وہاں ماورائیت پر تقریر کرتے ہوئے
مقامی عوام کے مصائب کا ذکر کیا اور جنگ عظیم کا خیال کیے بغیر ان افسوسناک حالات کی
ذمہ دار استعماری طاقتوں اور خود شہنشاہیتِ فرانس کی بھرپور مذمت کر ڈالی۔ نوجوانوں کے
اخبار "لاریوش" LA RUCHE نے اگلے دن کا شمارہ برتوں کے نام معنون کیا۔ شمارہ ضبط
کر لیا گیا اور جزیرہ ایک زبردست عام ہڑتال سے ہل اٹھا۔

برتوں اور ان کے معاونین کی کئی کتابوں خصوصاً "بے باپ کے حمل" ——
IMMACULÉE CONCEPTION کی اشاعت پر ڈاکٹروں اور ماہرینِ نفسیات نے
زبردست احتجاج کیے۔ برتوں نے بڑی تعداد میں کتابیں اور مضامین لکھے، جو سب کے
سب ماورائی تحریک کے لیے وقف تھے لیکن پاگل محبت AMOUR FOU اور
ناجا NADJA ادبی اور فنی اعتبار سے سب میں ممتاز ہیں۔ موخر الذکر ایک غیر معمولی
ذہن اور حیثیت کی مالک خاتون کے ذکر اور اس ذکر کے سلسلے میں ان تمام خیالوں اور
اور حوالوں کا بیان ہے جو برتوں کے ذہن میں اجاگر ہوتے تھے۔ نقش سے نقش ابھرتا
ہے، چراغ سے چراغ جلتے ہیں اور بات سے بات نکلتی ہے۔ ۱۹۶۶ء کے شروع
میں ان کا انتقال ہوا۔ اس وقت ماورائیت کی تحریک سرد پڑ چکی تھی۔ مگر ستر سالہ،
برتوں ہنوز سرگرم فکر و عمل تھے۔

اس صدی کی تیسری دہائی میں انقلاب کے نام پر کمونسٹوں اور ماورائیوں کا بڑا
ساتھ رہا۔ لیکن دوسرے منشور کی اشاعت سے یہ انڈے مرغی والی بحث چھڑ گئی
کہ فرد یا جماعت میں مقدم کون ہے اور دونوں فریق الگ ہو گئے۔ لوئی اراگوں
LOUIS ARAGON نے اسی موقع پر ماورائی تحریک کو خیر باد کہا۔ فرانسیسی
ادب اور ماورائی تحریک میں اراگوں اور الوار کا نام ساتھ ساتھ آتا ہے۔ ان
دونوں نے برتوں کے ساتھ تحریک کی بنیاد رکھی تھی اور ا[illegible] کے ماورائیت سے

رسمی طور پر الگ ہو جانے کے کئی برس بعد جنگِ عظیم ثانی کے دوران پھران دونوں کے اپنے نغموں کے اثر سے قوم پرست فرانس کے خون کو رگوں میں حرکت دی پول الووار —
PAUL ELUARD (۱۸۹۵-۱۹۵۲ء) اپولی نیر کی طرح بنیادی طور پر ماورائی شاعر تھے۔ روایتی معاشرے، رسمی افکار و اخلاق اور مصنوعی آدابِ معاشرت کے خلاف بغاوت میں اراگوں ہمیشہ ان سے آگے رہے۔ لیکن فنکاری کی غنائیت اراگوں میں رومانوی ہے۔ الووار میں ماورائی۔ الووار کا اندازِ بیان سہلِ ممتنع ہے۔ وہ سادہ طور پر اپنی بات کہتے اور دل نشین کرا دیتے ہیں، جیسے وہ عوام کی اپنی زبان بول رہے ہوں مگر بالکل نئے انداز سے۔ اپولی نیر نے علامتی شاعری ترک کر کے ماورائی شاعری کی بنیاد ڈالی تھی اور آخر میں اپنے خوابوں کی دنیا میں ڈوب گئے تھے۔ الووار کا ذوقِ ادب ماورائیت ہی کا شعور لے کر بالغ ہوا اور وہ جیتے جی اسی ماورائی انقلابی رومانوی تغزل کے شاعر رہے۔

اراگوں (پیدائش ۱۸۹۷ء) ہماری صدی کے سب سے بڑے فرانسیسی شاعر اور اہم نثار ہیں۔ ان کی نظموں میں بلا کی تڑپ اور ولولہ ہے۔ وہ بنیادی طور پر رومانوی اہلِ قلم ہیں۔ مگر انھیں محبت جسموں سے زیادہ تصورات سے ہے، جو کبھی وطن اور کبھی "السا" ELSA کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ان کا باغی ذہن محض نفیِ کردہ یا شکستِ زنداں سے آسودہ نہیں ہوتا۔ وہ اس دنیا کا خواب دیکھتے ہیں اور اس کی الفاظ میں تصویر کھینچتے ہیں، جس میں انصاف ہو سکا اور کسی شخص سے اس کے خاندان یا ماحول کی خامیوں کا بدلہ نہ چکایا جائے گا۔ انقلاب کی خواہش اور رومانویت اراگوں کی ماورائیت کے اجزا ہیں۔ ۱۹۳۵ء میں انقلابی اراگوں رومانوی شاعر پر غالب آ جاتا ہے، اور وہ کمیونسٹ شائیت کے دفاع کے لیے ماورائیت سے الگ ہو کر اپنا قلم وقف کر دیتے ہیں۔ لیکن جنگِ عظیم ثانی کے دوران جب فرانسیسی دیان دیوی LA DIANE FRANÇAISE نمودار ہوتی ہے تو اراگوں کی نظمیں محبتِ وطن

فرانس کے بچے بچے کی زبان پر یہ اس شکار زوق و شوق کا زمزمہ بن جاتی ہیں۔ آج چھتّر برس کی عمر میں اراگوں شاعر اور ادبی و سیاسی نقاد کی حیثیت سے مسلّم ہیں۔ لیکن ان کی نثر گنگناتی ہے اور ان کی ۱۹۶۰ء کی سوانحی تصنیف سفیدی یا بھول LE BLANC OU OUBLI ان کی بلند فکری اور انسانیت نوازی کے ساتھ ساتھ ان کی ملوکیت کی بھی نشان دہی کرتی ہے۔

ڈاکٹر راد ھے شیام شرما
ترجمہ:۔ مغنی تبسم

علامت بحیثیت آرکی ٹائپ

معاصر ادب میں جد شناسیتی (ATAVISTIC) رجحان اور علامتی بدویت (PRIMITIVISM) میں اس کے اظہار کے درمیان حقیقی ربط کا سہولت کے ساتھ تجزیہ کیا جا سکتا ہے بشرطیکہ ہم تنقید کی معقول پسند زبان میں علامتی طریق کی ماہیت کا تجزیہ کرسکیں۔ بدقسمتی سے علامتی طریق کے ایسے تجزیے کی کوشش "علامتی ہئیت" کے کائناتی دعووں اور اجتماعی غیر شعور کے "آرکی ٹائپ" کے مبنگی دعووں کے درمیان بے مفاہمت آویزش کی وجہ سے رائگاں ہو جاتی ہے ایک خود نما تنقیدی سخت گیری انھیں مزید پیچیدہ بنا دیتی ہے جو ان دعووں سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی خواہش رکھنے کے باوجود نیم دلی کے ساتھ انھیں ایک تنقیدی محاورے میں تبدیل کر دیتی ہے جیمس بیرڈ[1] (JAMES BAIRD) کا جدید بدویت کا مطالعہ اس سمت میں پیش قدمی ضرور ہے، لیکن یہ رسائی "مل ول (MELVILE) کے تفوق" کی طرف داری اور کسی قدر آرکی ٹائپ کے تصور کے ادھورے اطلاق کی وجہ سے محدود ہو جاتی ہے۔

1- JAMES BAIRD, ISHMAEL: A STUDY OF THE SYMBOLIC MODE IN PRIMITIVISM (NEW YORK, 1956)

جدید تنقید میں جو یہ رجحان سرایت کر گیا ہے کہ وہ دوسرے علوم و فنون سے آزادانہ تصورات مستعار لیتے ہوئے بظاہر خود کو بالکل خالص دکھانے کی کوشش کرتی ہے، اسے ہیرڈ کی ناکامی کا سبب قرار دیا جا سکتا ہے۔ ادبی علامت کو "علامتی ہیئت" کے ابتدائی طریق یا آرکی ٹائیپ کے غیر تفریق شدہ مواد میں تحلیل کرنے کے رجحان کو ابھی ان جمالیاتی مسائل سے دوچار ہونا ہے جو ادبی تنقید کے مسلّمہ اوزار کی حیثیت سے ان کی عمل آوری میں مضمر ہیں۔ فن کی اخلاقی اور سماجی اضافیت اور تخلیقی عمل میں فن کار کی فرد سازی (INDIVIDUATION.) کے سوالات اب بھی ادبی نقادوں اور ماہرینِ جمالیات کے لیے یکساں طور پر پریشان کن ہیں۔ اگر تمام عمل "علامتی" اور آرکی ٹائپی ہے تو ہیئتِ فن کی فرد سازی کا سوال ہی کہاں پیدا ہوتا ہے؟

میں اپنے اس مقالے میں ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی "عورت اور محبت" میں علامتی طریق کا سرسری جائزہ لیتے ہوئے ادبی تنقید میں آرکی ٹائپی تصورات کے اطلاق کی بعض جمالیاتی اور تنقیدی دلالتوں کو تلاش کرنے کی کوشش کروں گا۔ ہیرڈ نے لارنس کو ایک علامتی بدویتی ماننے سے انکار کر دیا، اس وجہ سے بھی ایسا تجزیہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ یہ عدم قبول فن کار کی ناکامی کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ اس کا سبب خود تنقید کی ناکامی ہے۔ ہیرڈ، معاصر بدویت کی طرح عیسائی دنیا میں ایک نئی دینی رسم اور نئی علامتیت کی ضرورت میں تلاش کرتا ہے، ایک سادہ تنقیدی کوشش کے ذریعے وہ نہ صرف قدیم دینی رسم کے زوال اور ادب میں نئی علامتیت کے ظہور کے باہمی تعلق کی وضاحت کرنا چاہتا ہے[۴] بلکہ اس کی یہ بھی کوشش ہے کہ تنقید کو نفسیاتیت (PSYCHOLGISM

۴۔ ہیرڈ۔ ص ۲۵

کے خطروں سے رہائی دلائے۔ بیرڈ کی پیش کردہ علامتی طریق کی تفسیر میں "آرکی ٹائپ[۳]" اور "آٹو ٹائپ" ہم آمیز ہو گئے ہیں۔ بیرڈ کا کہنا ہے کہ ایک ایسے کلچر میں جو تہی ہو چکا ہے "تخلیقی فن کار" مذہبیت کی سچی بدویانہ خاصیت ورثے میں حاصل کرتا ہے (اور) بدوی احساس اور جذباتی زندگی کی طرف رُخ کرتا ہے[۴]"۔ فن کی علامتیں "جد شناختی توارث مابعد کے آرکی ٹائپی نشان (EMBLEM) اور آٹو ٹائپ کی آمیزش" سے تشکیل پاتی ہیں وہ "عدیم المثال جذباتی تجربے سے ابھرنے والے مخصوص فردیائے ہوئے احساس اور ایک عمومی حیثیت کی ہم آمیزی سے وجود میں آتے ہیں[۵]"۔ اس مفہوم میں وہ ایک ایسے محسوس طبعی اور جذباتی تجربے کے مخصوص مستخرج ہیں جو یکتا اور بے مثل ہوتا ہے اور اس خاصیت کی ضد ہوتا ہے جو فن کار اور دوسرے لوگوں میں مشترکہ ہوتی ہے، فن کار کی حجت کے مطابق "علامت کی تشکیل کو واقعۃً ناقابل محسوس کرنے کی بنیاد آرکی ٹائپ ہوتے ہیں لیکن دراصل وہ آٹو ٹائپ ہے جو "احساس کے محل سے اس کے اختصاص کو جدا کرتا ہے[۶]۔ آرکی ٹائپ "بدویت کی حساسیت میں وہ رجحانات ہوتے ہیں جو فردیائی ہوئی ہیئتوں کو ممنوع اور فن کارانہ تعبیر کے مقصد کو جائز گردانتے ہیں[۷]۔" یہ رسائی یہاں ایک غیر معقول ثنائیت بن گئی ہے، کیوں کہ اگر آرکی ٹائپ "ہیئت کو فردیاتا ہے[۸]" اور فن کے مقصد کو جائز گردانتا ہے تو پھر "آٹو ٹائپ" کا امتیاز کہاں رہا؟ بیرڈ کی معذوری ایک اعتبار سے معاصر تنقید کی معذوری ہے جو علامتی طریق کی عقلی نوعیت کو مانتے ہوئے بھی شدید رسمی تعصب کا شکار رہتی ہے، ینگ اور نیو کانٹی

۳- بیرڈ ص ۶۰
۴- بیرڈ ص ۱۸
۵- " ص ۱۸
۶- " ص ۱۸
۷- " ص ۱۹
۸- "

دونوں ہی خالص ہونے کے دعوے میں مضمر تناقضات کو دور کیے بغیر اپنی وضع پر قائم ہیں۔

جہاں تک ادبی تنقید میں مناسب فلسفیانہ اور نفسیاتی تصورات سے معقولیت پسندانہ استفادے کا تعلق ہے، تقدمیت اور نفسیاتیت کا خطرہ ہمیشہ رکاوٹ بنا رہتا ہے، اس کے برخلاف نوکانٹیت اور منطقی اثباتیت کے زیر اثر زبان کو ایک خود اختیار ڈھانچہ اور ادب کو لسانیاتی اور نحوی تنظیم کی ذیلی پیداوار قرار دینے کا رجحان ترقی کر رہا ہے۔ نقاد عام طور پر علامتیت کو "علم کا ایسا علامتیاتی نظریہ سمجھنے میں تامل نہیں کرتے" جسے عملی شکل دی گئی ہو" جیسا کہ فیڈلسن (FIEDELSON) نے اشارہ کیا ہے وہ ادب کو ایسی چیز قرار دینے پر مائل رہتے ہیں جو "زیادہ تر زبان میں بستی ہے اور اولاً لفظوں کی ترتیب پر مشتمل ہوتی ہے"[9]۔ اس موقع پر تنقید کی حکمتِ عملی یہ رہی ہے کہ "زبان کو ایک طرح کی خود اختیاری دی جائے، یہ باور کراتے ہوئے کہ وہ خود ایک جہانِ معنی ہے"[10]۔

اس طرح علامتی طریق" اور کثیر مفاہیم کے غیر منطقی ڈھانچوں کے ساتھ ادادی تجربے"[11] میں مساوات" قائم ہو جاتی ہے، ایسے موقع پر تنقیدی کوشش کی غایت یہ سمجھی جاتی ہے کہ وہ یہ دریافت کرے کہ آیا "خود زبان کے ڈھانچے میں علامتیت کا نظریہ اور عمل اپنی کوئی حقیقی بنیاد بھی رکھتے ہیں"[12]۔

---

[9] CHARLES FIEDELSON JR., *Symbolism and American Literature.*

(CHICAGO, 1962) P. 54

[10] ایضاً ص ۵۴   [11] ایضاً ص ۵۶

[12] ایضاً ص ۵۶

قاری، معنیات، علامتیات اور اسلوبیات کے ایک پریشان کن گورکھ دھندے سے دوچار ہوتا ہے۔ فرائی (FRYE) کے الفاظ میں " ادب کا وجود خود اس کی اپنی کائنات میں ہوتا ہے۔ وہ زندگی اور حقیقت پر تبصرہ نہیں ہوتا لیکن زندگی اور حقیقت کو ایک لفظی رشتے کے نظام میں سمویا ہوا ہوتا ہے"۔[11] ادب کو اس نقطہ نظر سے دیکھنے کے رجحان نے ان اسلوبیاتی اختراعوں کی حوصلہ افزائی کی ہے جو لارنس کے الفاظ میں آپ کو یوں محسوس کراتے ہیں جیسے آپ کو " ایک ایسے ادبی گدے کے اندر سی دیا گیا ہے جسے آہستہ آہستہ ہلا کر برابر کیا جا رہا ہو اور باقی ادبی پن کے ساتھ خود آپ بھی اون میں مبدل ہو رہے ہوں"[12]

جمالیاتی نظریہ اور ادبی تنقید دونوں بھی ادبی علامتیت کے اس معنیاتی اور طلبی پہلو سے گراں بار ہیں۔ آئی۔ اے۔ رچرڈزم کو بتاتا ہے کہ ہر قسم کی لسانی علامتیں انسانی معاملات میں جو پارٹ ادا کرتی ہیں اور بالخصوص فکر پر ان کے اثر کا مطالعہ " علامتیت " ہے[13]

دوسری طرف کالنگ وڈ (COLLING WOOD) علامتیت کو "تعقل کردہ زبان"[14] کہتا ہے۔ زبان اس لیے ہے کہ وہ "جذبات کو ظاہر کرتی ہے" اور تعقل کردہ اس لیے کہ اسے "عقلی جذبات کے اظہار کے لیے اختیار کیا جاتا ہے"[15] اس وقت بھی جب کہ یہ رجحان تنہا لسانی نہیں رہتا طلبی پہلو، علامتی طریق کے باقاعدہ ادراک میں حارج ہوتا ہے۔ اس طرح ٹنڈال TYNDAL ، ادبی علامت کا تجزیہ کرتے ہوئے مستقل طور پر ہیئت اور مواد کی تقسیم کو برقرار رکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے "ایک تجسیم ہے اور جس طرح روح یا حیاتی عنصر ہمارے جسموں میں جاگزیں

---

11 Northrope Fry, Anatomy of Criticism: Pour Essays (Princeton, N.J., 1957) P. 122

12 D. H. Lawrence, "Surgery for the Novel or A Bomb", in Anthony Beal, Selected Literary Cri... P. 118

13 I. A. Richards, Meaning of Meaning P. [illegible]

14 R. G. Collingwood, The Principles of Art (Oxford, 1963), P 263

16 Ibid

ہوکر نمود پاتے ہیں اسی طرح فکر اور احساس بھی ہیئت، شکل یا جسم اختیار کرتے ہیں جس کو ہم علامت کہتے ہیں۔"[18] وہ پرزور طریقے سے کہتا ہے کہ "علامت وہ ہے جس کو وہ علامتیاتی ہے۔" بہرحال حقیقی مسئلہ یہ ہے کہ وہ درحقیقت کس چیز کو علامتیاتی ہے؟

سوسن لینگر SUSAN LANGER جیسے علمیاتی رُجحان رکھنے والے نقاد علامت کو صرف ایک "مظہریت" مانتے ہیں جس کا کام "علم کو" جیسے مدلل طریقے سے سمجھایا جاسکے منقل ادا کرنا اور حساسیت کی نامعلوم اور لاتق استنباط شکلوں کا لفظی اظہار ہے۔"[19]

سوسن لینگر ہم سے یہ بات منوانا چاہیں گی کہ[20] فن کی تخلیق واحد منفرد علامت ہوتی ہے۔ اس پر زبان کے قواعد کا اطلاق نہیں ہوسکتا۔"[21] بطور لینگر اور دوسرے نوکانٹی ادبی علامت کو صرف ایک "کاذب علامت"[22] تصور کرتے ہیں۔

اس طرح علامتی طریق کا ایک تنقیدی محاکمہ لاانتہائی درجہ بندیوں کی وجہ سے ہمیشہ محتمل ہی رہتا ہے۔ یہ سچ ہے کہ نقاد اب یہ بحث نہیں کرتے کہ وہ "استنادی ہے یا اضافی" "خارجی ہے یا بے قاعدہ" "باطنی ہے یا بیانیہ"[23] لیکن علامتی طریق کی ذہنی ماہیت سے ابھرنے والے جمالیاتی مسائل تنقیدی زبان میں ادھورے ہی رہ جاتے ہیں۔

یہاں تنقید کی ناکامی کا سبب اس محدود منظرے کو قرار دیا جاسکتا ہے جو ادب کو زبان میں فن کی ایک نوع کے طور پر قبول نہیں کرتا۔ ادب کبھی مدرک

۱۸- William York Tyndal, The Literary Symbol (New-York 1955), P. 10

۱۹- Susan K. Langer, Feeling and Form (New York, 1953) P. 10

۲۰- Ibid —

۲۱-

Langer, "On a New Definition of Symbol in Floyd W. Matson and Ashley Montagu. The Human Dialogue [illegible] (New York, 1967)

Wilbur Marshall Urban, Language and Reality (London, 1951) PP. 414-420

تجربے کی انتہائی اور حصاری حالتوں کا جامع اظہار بن جاتا ہے۔ اس کے مقابلے میں تنقید کا دائرہ فنی موقف کے کسی ایک پہلو تک محدود رہتا ہے۔ حقیقت اور ذات کے بارے میں ہمارے تصورات کو ڈھالنے والی ہستیوں کے ادراک میں توسیع کے ذریعے اگر ہم تنقید کے میدان کو وسیع ترکریں تو ہماری تنقیدی مساعی ناکافی رہیں گی۔ یہ اسی وقت ممکن ہو سکے گا جب ہم دوسرے شعبوں کی بصیرتوں کے اتحاد سے تنقید کا واحد نظریہ تشکیل دیں اور مجموعی تخلیقی عمل میں ان کے اشتراک کو قبول کریں۔

یہی وہ مقام ہے جہاں ینگ کا آرکی ٹائیپ کا نظریہ زیادہ دقیقہ رس اور برمحل ہو جاتا ہے کیونکہ وہ نہ صرف علامتی طریق کے بارے میں ہماری سوجھ بوجھ میں اضافہ کرتا ہے بلکہ فن اور تنقیدِ فن کے قوانین میں جو تخالف ہے اسے دور کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ ینگ اپنے مضمون ON THE RELATION-SHIP OF ANALYTICAL PSYCHOLOGY TO POETIC ART. میں یہ نظریہ پیش کرتا ہے کہ:

"(فن) کی کاوش یہ ہوتی ہے کہ ان ہیئتوں کی تخلیق کے ذریعہ روحِ عصر کی تربیت کرے جن کی اس عصر میں سب سے زیادہ کمی ہوتی ہے۔ فن کار کی آرزو، حال کی بے اطمینانی سے پیچھے ہٹ کر غیر شعور میں نہاں اس ابتدائی پیکر کی طرف لوٹتی ہے جو روحِ عصر کی کوتاہی اور یک طرفگی کا ازالہ کرنے کے لیے نہایت موزوں ہوتا ہے۔"[51]

ینگ یہ نتیجہ اخذ کرتا دکھائی دیتا ہے کہ فن کا کام کسی عہد کی حسیت کو ان میدانوں میں تربیت دینا ہے جہاں اس میں کوتاہی پائی جاتی ہے اور اس طرح اس کی غیر شعوری رغبتوں اور اس کی فراہم شدہ حقیقتوں کے درمیان توازن

---

[51] Carl G. Jung. Contribution to Analytical Psychology. trans. H. G. and Cary F. Baynes (New York 1928) [illegible]

[52] _ Ibid _

پیدا کرتا ہے۔ اس کا آرکی ٹائپ کا نظریہ ہم عصر ادب کے قدیم رزمیاتی (EDIMETHIAN) ہاظان اور اس کی علامتیت کی عقلی ماہیت دونوں کی وضاحت کرتا ہے۔ یہ نظریہ بتاتا ہے کہ کس طرح جمالیاتی اور غیر جمالیاتی عوامل فن کے ڈھانچے میں داخل ہوتے اور سماج کے تمدنی قوانین کو از سر نو ترتیب دیتے ہیں۔ ینگ فن کے اس عملی وظیفے کو اس کے علامتی اور آرکی ٹائپی ڈھانچے سے نسبت دیتا ہے کیوں کہ فن، مذہب اور رسوم کی علامتوں کے ذریعہ ہی غیر شعور کی تخلیقی قوتیں شعوری فکر و عمل کے میدان میں داخل ہوتی ہیں۔ جیسا کہ ERICH NEUMANN نے اشارہ کیا ہے "علامتوں کی دنیا خود کو رہائی دلانے اور منظم کرنے کی شعوری کشمکش اور ورائے شخصی عنصر کے حامل اجتماعی غیر شعور کے درمیان پل باندھتی ہے۔"[15]

ینگ کے عالمی تصور میں آرکی ٹائپ جیسا کہ اس کے متبعین نے صراحت کی ہے تقلب ماہیت کا ایک طریق ہے جس کے ذریعے تخلیقی غیر شعور کلی اور ہمہ گیر حیاتیاتی، سماجی اور روحانی قوتوں کے زیر اثر تخلیقی عمل میں داخل ہوتا اور انفرادی شعور سے اس کی بنیادی تخلیقیت میں متصادم ہوتا ہے۔ تحلیل نفسی کے ایک اور ماہر ایڈلر (ADLER) کے خیال میں آرکی ٹائپ "ایک طبعی میلان ہے جو خاص وقت میں انسانی ذہن کو نشو و نما دینے کے لیے اپنا عمل شروع کرتا ہے اور شعوریت کے مواد کو مختلف نمونوں پر ترتیب دیتا ہے۔"[16]

طبعی میلان کا یہ پہلو آرکی ٹائپ کو اضافی بناتا ہے کیوں کہ ایک طرف وہ حیاتیاتی ادراکی مواد (APPERCEPZIONMASS) اور دوسری طرف تمدنی ادراکی مواد سے مشروط ہوتا ہے۔ اول الذکر میں انسان کی جبلتیں، رجحانات، خواب اور ذہنی شبیہیں شامل ہوتی ہیں جب کہ دوسرا قدروں اور تمدنی ڈھانچوں پر مشتمل

---

[15] Erich Neumann, The Origin and History of Consciousness (London, 1954) P.365

[16] Gerhard Adler, The Living Symbol (London,

ہوتا ہے جو بحیثیت سماجی وجود، فرد کو گھیرے رہتے ہیں۔ اس طرح علامت آرکی ٹائپ کی حیثیت میں ایک ہیجان رد عمل کے نظام کے ذریعے انسان کی سماجی اور نفسی زندگی سے منسلک ہوتا ہے اور اضافی اس اعتبار سے ہے کہ وہ گردش اور نزدیکی کے مسلسل عمل کے ذریعے شعوری ذہن میں ہیجان پیدا کرتی ہے تاکہ وہ اپنے مفہوم کا ادراک کرے اور اسے تشکیل دے۔*

آرکی ٹائپ اس تاثیر انگیز عمل کے ایک جزو کی حیثیت سے ہی مربوط اور بامعنی بنتا ہے۔ وہ اسی وقت عمل کرتا ہے جب فرد اور سماجی زندگی دونوں میں توہمی نفسی اجبارات (COMPULSIONS) موجود ہوں جو اس کے لیے شعوری وجود میں دراندازی ہونے کی وجہ جواز بنیں۔ یہ اجبارات کسی قدیم آرکی ٹائپی قانون کی تحلیل کے نتیجے میں فرد اور سماجی زندگی میں پیدا ہونے والی بے ترتیبیوں کی وجہ سے رونما ہوتے ہیں۔ چوں کہ معاصر جدیدیت اپنی جدید شاہتی شکل میں مبادیات کی بازجوئی سے منسلک ہوتی ہے اس لیے وہ بازداشتی (REGRESSIVE) نہیں بلکہ آرکی ٹائپی ہوتی ہے۔

علامتی طریق کی آرکی ٹائپی ماہیت کو قبول کرنے سے فن یا فن کار کی خود اختیاری کو نقصان نہیں پہنچتا کیوں کہ دونوں بھی آرکی ٹائپ کو ڈھالنے کے عمل میں خود بھی ڈھل جاتے ہیں۔ فن کار اس مفہوم میں خالق ہوتا ہے کہ وہ توازن کی ان قوتوں کو پیش کرتا ہے جو سماج کو اپنے وجود کے لائحہ عمل مرتب کرنے کے قابل بناتی ہیں۔ اس طرح فن کی تخلیق علامت کی نہ تو نقل ہوتی ہے اور نہ بدل بلکہ اُس کا معادل ہوتی ہے۔

بہرحال فن کار کا منتخب کردہ میڈیم اور تخلیقی حیثیت سے اس کے مطالبات تخلیقی عمل کو متعین کر دیتے ہیں۔ اس لیے علامت کے لسانی پہلو سے صرف نظر کرنا محدود اور سطحی بات ہوگی۔ کشاکش، ابہام اور استبعادات جن سے اب ہم کافی آشنا ہیں ایک اعتبار سے علامتی طریق ہی میں شامل ہیں اس لیے کہ وہ ان متعاقب مرحلوں کو ظاہر کرتے ہیں جن کے ذریعے علامتی طریق موثر بنتا ہے۔ علامتی طریق کی غیر معقولیت میڈیا

---

* Gerhard Adler, The Living Symbol (London, 1961) P. 41

میں دستیاب معقولیت کا اکتساب کرتی ہے۔
علامتی طریق کی پیچیدگی ان تجربی اور قیاسی عناصر کی یکجائی میں پوشیدہ ہے۔
اس میں تکنیک، ہیئت اور موضوع میں ہم آہنگی پیدا کرنے کا آلہ ہی نہیں بلکہ نامعلوم کے ظہور کا ایک راستہ بن جاتی ہے۔ علامت نگار اس تخالف کو جوان کے درمیان پایا جاتا ہے تجرید کے ذریعے نہیں بلکہ انسانی تجربے کی اصطلاح میں احساس کے ایک حقیقی اور فوری طریق کے ذریعے دور کرتا ہے۔ اس طرح علامت تشکیل دینے کے ساتھ تعیین کا بھی کام کرتی ہے۔ وہ انسان کو عمودی طور پر غیر استدلالی علم کی کائنات سے مربوط کرتی ہے۔ وہ معلوم اور نامعلوم کے درمیان ایک پل تعمیر کرتی ہے۔
علامت، آرکی ٹائپ کی حیثیت سے مخصوص بھی ہوتی ہے اور عمومی بھی۔ مخصوص اس مفہوم میں کہ وہ احساس کی امتیازی شکل میں قابلِ حصول ہے اور اس طرح میڈیا کی اصطلاح میں تکنیکی تجزیے کے لیے قابلِ آزمائش بھی ہے۔ وہ عمومی اس اعتبار سے ہے کہ احساس کا مجموعی تسلسل اس کو ممتاز کرنے کی بنیاد بنتا ہے اور نتیجۃً احساس کا مجموعی تسلسل اس کے امتیاز میں بحیثیت کل نہ تو قابلِ حصول ہے اور نہ قابلِ شناخت۔ اس مفہوم میں علامت کو نہ تو تحلیق کیا جا سکتا ہے اور نہ اس کا تجزیہ ممکن ہے۔ وہ اسی تناسب میں ممکن الحصول ہے جس حد تک نقاد اس کا تجزیہ میڈیا کی اصطلاح میں کر سکتا ہے اور ان دستیاب نمونوں کو اس حیاتیاتی اور سماجی ادراکی مواد سے مربوط کر سکتا ہے جس سے فن کار اپنے احساسات اخذ کرتا ہے۔
اس طرح علامت فن کی تخلیق کے اندر خارجی متلازم (OBJECTIVE CORRELATIVE) بن جاتی ہے جس کے ذریعے مدرک خود اپنے وجود میں عمودی اور افقی جہتیں دریافت کرتا ہے۔ نقاد اس کی مدد یوں کر سکتا ہے کہ وہ اسے میڈیم کے خواص اور ان غیر جمالیاتی عوامل سے روشناس کرے جو

تخلیقی جدلیت کے دوران اس میں شامل رہتے ہیں۔ تنقید اس مفہوم میں تخلیقی عمل میں شامل ہو کر معری حیثیت کو تربیت دے سکتی ہے۔

ایسی صورت میں فن کی ہیئت کی تاثیر کا تعلق بحیثیت ہیئت اس کی موزونیت اور بحیثیت تنقید اس موزونیت اور ناموزونیت کے درجے کی دریافت سے ہوتا ہے۔ یہاں یہ دیکھنا بے محل نہ ہوگا کہ بلیک مر (BLACKMUR) جیسے حامیانِ ہیئت کے ادّعا کے برخلاف ایک مصنّف جو فن کار کی حیثیت سے اپنے احساسات کے اظہار کے لیے ایک موزوں علامتی طریق دریافت کر چکا ہے نیوراتی نہیں ہوتا۔ نیوراتی 'آرکی ٹایپ' کے قبضے میں ہوتا ہے جب کہ فن کار، میڈیم کے ذریعے آرکی ٹایپ کو مسخر کر لیتا ہے۔ نیوراتی 'آرکی ٹایپی مواد کو اپنی نفسی زندگی میں شامل نہیں کر پاتا اس کے برخلاف فن کار نہ صرف اس کو نئی صورتوں (MODALITIES) میں منظم کرتا ہے بلکہ اس کو اس جدلیاتی عمل میں پھینک بھی دیتا ہے جس کے ذریعے سماج بدلتے اور نشو و نما پاتے ہیں۔ آرکی ٹایپ کے متعلق اس کے ردِّ عمل نہ تو میکانکی ہوتے ہیں اور نہ وہ اس چیز سے مکمل طور پر بے خبر ہوتا ہے جو تخلیقی عمل کے دوران وقوع پذیر ہوتی ہے۔ تاہم اس کا شعور اس کے ردِّ عمل کے درجے اور میڈیم پر اس کے اختیار کی حد تک محدود ہوتا ہے۔ خالق کی حیثیت سے فن کار کا کار منصبی کھیلوں کے موجد' والے اور یوٹوپیا کے نقیب اور خواب کو التباس یا حقیقت میں تبدیل کرنے والے کے کام سے کہیں بڑھ کر ہوتا ہے۔

جیسا کہ لارنس (LAWRENCE) نے کہا ہے: علامت "آفاق سے ہمارے رشتے کی بدلتی ہوئی قوسِ قزح ہے"[۱] فن کار، فن کی صورت حال کو وجودی صورتِ حال سے الگ نہیں تصور کرتا۔ وہ ہیئت کو محض اس لیے نہیں برتتا کہ وجود کی نامعقولیت یا لغویت کو نمایاں کرے۔ اگر وہ ایسا کرتا تو علامت نگار نہیں بلکہ اسلوب نگار ہوگا۔

---

[۱] D.H. Lawrence "Art and Morality" in Selected Literary Criticism, P. 113

آر کی ٹائپ تصوّرِ طلب (CONATION) کے مسئلے کو سیاق بناتا ہے۔
اگرچہ علامت کا تجرباتی تجزیہ ممکن نہیں لیکن اس میں احساس بطور مواد موجود
ہوتا ہے۔ احساس کے تسلسل میں وہ نظم و ترتیب کا ایک اصول بن جاتا ہے
اور ہم کو اس قابل بناتا ہے کہ اس کے سیاقوں کے محل و قوع دریافت کر سکیں۔
اس طرح اس کے پیکریاتی اور استنادی کام کی نہ توفی ہوتی ہے اور نہ انہیں
پوری طرح مطلق بنایا جاتا ہے۔
آر کی ٹائپ کے اس وسیع تصوّر کے تحت کیسرر (CASSIRER)
کی علامتی جہت اور ینگ کے آر کی ٹائپ میں تطبیق ممکن ہو جائے گی۔ بدقسمتی سے
تنقیدی خود نمائی اس امتزاج میں رکاوٹ بنی رہی۔ فرائی کی تصنیف (ANATOMY
OF CRITICISM) سے بظاہر یوں مترشح ہوتا ہے کہ وہ واحد (MONAD)
اور آر کی ٹائپ دونوں حیثیتوں سے علامت کا تجزیہ کر رہا ہے۔ حالاں کہ اس
میں نہ تو تحلیلِ نفسی کی اصطلاحوں میں آر کی ٹائپ کا جائزہ لیا گیا ہے اور نہ علمیاتی
مفہوم میں واحد کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ فرائی نے ان تصوّرات کے مفہوم کو
بہت محدود کر دیا ہے۔ فرائی کے آر کی ٹائپ اس کے اپنے الفاظ میں:

"۔۔۔۔ تلازمی خوشے ہیں اور پیچیدہ متغیر ہونے کی
حیثیت سے نشانوں (SIGNS) سے مختلف ہوتے ہیں۔ اس پیچیدہ
مرکب کے اندر اکثر و بیشتر بڑی تعداد میں علمی تلازمے پائے
جاتے ہیں جو اس لیے قابلِ ترسیل ہوتے ہیں کہ کسی کلچر میں بہت
سے لوگ ان سے آشنا ہوتے ہیں۔[۲۹]"

ایک پابندِ رسم و رواج تمدّن میں آر کی ٹائپ "مخفی نشانات" یا "فن
کے قابلِ ترسیل نقاطِ مروج" ہوتے ہیں۔[۳۰]

۲۹۔ Northrop Frye, Anatomy of Criticism P. 102
۳۰۔ Ibid
۳۱۔

الیزیو ویوا (ELISEO VIVAS) نے قریب قریب لیوس کا موقف اختیار کیا ہے اگرچہ اس میں لیوس کا سا علمی میلان نہیں پایا جاتا لیکن تنقیدی زیرکی اس سے کہیں زیادہ ہے۔

وہ کیسیرر اور ژونگ میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اپنے "تشکیلی علامت" (CONSTITUTIVE SYMBOL) کے نظریے میں، جو اس تجربی مواد کا امتزاج ہے جو خود کو ڈرامائی اور اخلاقی اصطلاحوں میں ظاہر کرتا ہے اور غیر مشروط طور پر عمل پیرا ہوتا ہے[۲۳]، وہ نہ تو اس امتزاج کی ماہیت کو متعین کرتا ہے اور نہ ہی اس میں شامل تناقض کو رفع کرتا ہے۔

تاہم کیسیرر کی "علامتی ہیئت" اور ژونگ کے "آرکی ٹائپ" میں تطبیق مشکل نہیں ہونی چاہیے۔ ماخذات کے سوال سے قطع نظر دونوں میں ہی اسطور اور علامت کی ابتدائی شکلوں سے بشمول زبان و ادب، تمدن کی ارفع شکلوں کا ارتقا مستلزم ہے۔ ژونگ ان کا سلسلہ زندگی کے عمودی ابعاد سے ملاتا ہے جن کی جڑیں خون میں پھیلی ہوتی ہیں۔ کیسیرر ان کا رشتہ زندگی کے افقی ابعاد سے جوڑتا ہے جو علامتوں میں اور علامتوں کے ذریعے عمل پیرا ہوتے ہیں۔ علامتی طریق غیر استدلالی حقیقتوں کا رشتہ ایک سطح پر انسان کی لازمی جبلتوں، مزاج کی کیفیتوں، جذبات اور احساسات سے اور دوسری طرف بین شخصی تعلق، سماجی تنظیم اور سماجی، اخلاقی اور سیاسی تنظیم کی مابہ الامتیاز شکلوں سے ملاتا ہے۔ اس معنی میں وہ اس وقت سب سے زیادہ مستند اور تخلیقی ہوتا ہے جب اسے مخصوص وجودی حالتوں (EXISTENTIAL SITUATIONS) سے مربوط کیا جاتا ہے۔

جب علامتی طریق کو مستند وجودی حالتوں سے متعلق نہیں کیا جاتا یا وہ استدلالی زمروں سے بوجھل ہو جاتا ہے تو وہ عام طور پر اپنی توقعات کو

---

[۲۳] Eliseo Vivas, D. H. Lawrence, The Failure and Triumph of Art (London, 1961), P. 278

پورا نہیں کرتا۔ ایسی صورتوں میں اس کا احتمال رہتا ہے کہ وہ عمری حسیت کو تربیت دینے اور ہم آہنگ بنانے کے منصب کو نقصان پہنچاتے ہو ــــ لذتیتی (HEDONISTIC) یا متلذذ رجحانات کی طرف مایل ہو۔

اگر ہم ارکی ٹایپی نظریے کو قبول کریں تو اس صورت میں تنقید کا منصب پہلے تو یہ ہوگا کہ تجزیہ کر کے یہ دیکھا جائے کہ آیا فن وجودی حالت کے اعتبار سے مستند ہے یا علامتی طریق، احساس کا ایک مستند طریق ہے دوسرے یہ کہ آیا فن کار اس کی ضروریات کے لحاظ سے موزوں ہیئت تشکیل دینے میں کامیاب رہا ہے یا جیسا کہ سوسن لینگر نے اشارہ کیا ہے نقاد کا کار منصبی "یہ فیصلہ کرنا ہے کہ اظہار کا خاص طریق کیا ہے اور وہ اس بات کو ادا کرنے میں کہاں تک کارآمد ہے جسے مصنف کہنا چاہتا ہے"[۳۴] اس صورت حال میں فن کار داخلی طور پر مشروط قدروں کے خلاف ایک نظری معقولیت حاصل کر لیتا ہے اور جمالیاتی فاصلہ برقرار رکھتا ہے۔ موزونیت کی اصطلاح میں وہ اس حد تک کامیاب یا ناکام ہے جس حد تک انسان (بحیثیت مدرک وجود) اور کائنات محیط کے درمیان وہ ترسیل کے نئے رقبے کھولتا ہے۔

تعین کے ساتھ بات کرنے کے لیے ہم کو مذہبی علامتیت اور ادبی علامتیت میں فرق کرنا ہوگا۔ اگرچہ دونوں ارکی ٹایپی ہیں لیکن دونو بعینہٖ ایک جیسے نہیں ہیں۔ مذہبی علامت ایک قدری نظام سے تعلق رکھتی ہے جب کہ ادبی علامت صرف انکشافی ہوتی ہے اور اکثر صورتوں میں قدر سے بے تعلق ہوتی ہے۔ جب اسے طے شدہ قدروں کی ترسیل کا آلہ تصور کیا جاتا ہے تو ادب تمثیل (ALLEGORY) کی شکل اختیار کرتا ہے اور علامت صرف ایک اسنادی پیکر بن کر رہ جاتی ہے۔

ٹھیک یہی وجہ ہے کہ بے لوچ قدری ڈھانچے رکھنے والے سماجوں میں

---

[۳۴] Susan K. Langer, Feeling and Form P. 208

ادب رزیہ، تمثیل (ALLEGORY) اور ڈارما کی شکل اختیار کرتا ہے جب کہ پکی دار قدری ڈھانچہ رکھنے والے سماجوں میں ادب اسطوری اور علامتی ہوتا ہے۔ معاصر ادب کا قدیم رزمیاتی رجحان جمالیاتی طور پر کہا جاتا ہے تو نہ بازیافتی ہے اور نہ جدید شائستگی۔[1] ایسا عصر جو تمام بنیادی قدروں کے جواز پر شبہ کرتا ہو صرف اسطوری اور علامتی ادب ہی پیدا کر سکتا ہے۔ ابتدائی فن کار کی طرح معاصر فن کار کی دنیا بھی قدروں سے آزاد ہے۔

ادبی علامت نگار تجربے کی نئی جہتوں کو منعکس کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس حد تک ادبی علامت تری اور اسطوری ہونے پر مائل رہتی ہے پھر بھی وہ ادبی اسطور کا ایک حصہ ہے اور زبان میں فن کار کی پیش کردہ ایک تعبیر ہونے کی بدولت اپنی ادبی حیثیت برقرار رکھتا ہے۔

علمیاتی اور نفسیاتی جھکاؤ رکھنے والی ادبی تنقید میں علامتی طریق کے لسانی پہلو کو کم اہمیت دینے کا رجحان ایک طرح کی فضیلت نمائی ہے۔ اس نے اس جوابی رجحان کو تقویت پہنچائی ہے جو ادبی علامت میں غیر لسانی عناصر کے جواز کا انکار کرتا ہے۔ اس کے نتیجے میں خالص ہئیت پسندوں اور فطرت پرستوں نے لسانیات کے وسیع ہوتے ہوئے میدان میں ایک نئی لنگرگاہ دریافت کر لی ہے اور معنیات، علامتیات اور اسلوبیات کے پر پیچ گورکھ دھندے کے حق میں اپنے آدرشائی رجحان کی انداز سے دست بردار ہو گئے ہیں۔

عام لسانی نظریہ خود ادب کی زبان کو علامتی قرار دے تب بھی وہ تنقید کی زیادہ مدد نہیں کرتا۔[2] ہو سکتا ہے کہ وہ ہمارے لفظی شعور کو اس نقطے تک ابھارنے میں معاون ہو جہاں لفظی تعبیروں کے ذریعے وجود کے رازوں میں وجدانی شرکت ممکن ہو سکے لیکن اس اندیشے کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ

[1] Milton C. Nahm, Aesthetic Experience and Its Pre-requisites (New York, 1946) pp. 340-345
[2] Urban, Language and Reality, pp. 456-503

تنقید، اوپری سطح کی پیچیدگیوں میں گم ہو جاتے اور جذباتی سطح پر ترسیل کا راستہ بند رہے۔ اس طرح فن کی استبدادی صورتِ حال صرف علامتی طریق میں رسمی اظہار پا سکتی ہے جو تمام قطبی میلانوں اور استبدادوں کو اپنے مشمول کی حیثیت سے قبول کرتا ہے۔ تقابلِ قطبی (POLARITY) کا تصور لینگر کے خیال میں "ایک بدہنجانہ استعارہ ہے جس کے ذریعے ایک منطقی بے ربطی کو بنیادی اصول کی معزز سطح پر پہنچا دیا جاتا ہے[۳۰] اور جو استبداد کے شدید رجحان[۳۱] کی طرف لے جاتا ہے۔ چنانچہ وہ تمام اسطوری اور علامتی ادب میں نمایاں ہے۔

اس سے ہٹ کر CHARGED ہونے کے وصف کو جسے جمالیاتی تجربے سے متعلق کیا گیا ہے صرف آرکی ٹائپی نقطۂ نظر سے سمجھا جا سکتا ہے۔ جیسا کر خود ینگ نے RICHARD J. EVANS کے ساتھ مذاکرے میں نشان دہی کی ہے، "آرکی ٹائپ" ایک قوت ہے۔ وہ خود اختیار ہے اور آپ کو دبوچ سکتی ہے۔ وہ ایک حملے کے مانند ہے[۳۲]

فن کے معروض میں "CHARGED ہونے کی خصوصیت، جیسا کہ ویوا نے اشارہ کیا ہے:

> ایک مجسمے یا شاید مکمل طور پر
> بے شکل جذبے کو ابھارنے کی قوت پر
> مشتمل ہوتی ہے۔ اگر علامت اسے نہ ابھارے
> تو وہ معروضی طور پر اظہار کر سکتی ہے اس

۳۰- Langer, Feeling and Form, P. 15

۳۱- Ibid

۳۲- Carl G. Jung, Conversations with Jung, ed. Richard J. Evans (New York, 1964) P. 51

طرح کہ ہم اسے غلط نہ سمجھ سکیں۔ اس کے پیدا کردہ
خوف اور جاذبیت کے افسوں کے ذریعے، اس
مفہوم کے ذریعے جو وہ اپنے میں رکھتی ہے اور اس
ذو احساسیت (AMBIVALENCE) اور انتشار
کے ذریعے جسے وہ سطح پر لے آتی ہے، ہم کو
چاہیے کہ CHARGE کی ماہیت کو جزوی طور پر
ہی سہی متعین کریں۔[۳۸]

اگر ہم اس کا تقابل لیوس (LEAVIS) کے اس[۳۹] بیان سے
کریں جس میں لارنس کی زبان کو HIGHLY CHARGED کہا گیا ہے یا
ای۔ یم۔ فوسٹر کے بیان سے مقابلہ کریں جو اس کی تعریف ان الفاظ میں
کرتا ہے کہ وہ "فطرت کی درخشانی کے مانند ہے جو اس کے بطن سے
اس طرح نمودار ہوتی ہے کہ ہر رنگ چمک اٹھتا ہے اور ہر شکل دوسری
شکلوں سے اس طرح ممیز ہوتی ہے کہ یہ امتیاز کسی اور طرح پیدا
نہیں ہو سکتا تھا"[۴۰] تو ہم علامتی طریق کے آر کی ٹائپی اطلاق سے
قریب تر ہو جاتے ہیں جو زبان کو اس کے خالص اسنادی اور دلالتی
منصب سے عاری کر دیتا ہے۔

---

[۳۸] Eliseo Vivas, The Failure and Triumph of Art, P. 230

[۳۹] F.R. Leavis, D.H. Lawrence: Novelist, (London, 1955) P. 220.

[۴۰] E.M. Forster, Aspects of the Novel, (New York, 1927) P. 186.

مشرق اور مغرب کے نغمے

گی یوم اپولی نیر

ترجمہ: مرزا سعید الظفر چغتائی

مرابو کا پل

مرابو کے پل تلے بہتا ہے سین[1]
اور ہماری محبتیں
کیا میں پرانی یادیں تازہ کروں؟
غم کے بعد ہمیشہ مسرت آتی ہے
کہ رات آئے، گھنٹے بجیں!
دن گزر جائیں، میں رہ جاؤں!

ہاتھوں میں ہاتھ لیے، ہم رہیں آمنے سامنے
دراں حالیکہ نیچے
ہمارے بازوؤں کے پل سے گزرے
دوامی نظروں کی سست رفتار موج!
کہ رات آئے ......
....

محبت رخصت ہو جاتی ہے، جیسے یہ بہتا پانی
محبت رخصت ہو جاتی ہے
زندگی کتنی سست ہے
اور آرزو کتنی بلا خیز!
کہ رات آئے ....
....

دن گزرتے ہیں، ہفتے گزرتے ہیں
نہ گزرا زمانہ
اور نہ گزری محبتیں پلٹ کے آتی ہیں
مرابو کے پل تلے بہتا ہے سین
کہ رات آئے ....
....

۱: سین (Seine) اس دریا کے کنارے پیرس واقع ہے۔
۲: میرابو (Honoré Gabriel Mirabeau) (۱۷۴۹ تا ۱۷۹۱) انقلابِ فرانس کے سب سے نمایاں عالم اور خطیب

گی یوم اپولی نیر

ترجمہ: مرزا سعید الظفر چغتائی

مئی

مئی، حسین مئی بجرے میں رہن[1] پر
عورتیں دیکھ رہی ہیں پہاڑ کے اوپر سے
تم اتنی حسین ہو، بجرا دور ہوتا جاتا ہے
اسی لیے کنارے کے بید رو رہے ہیں

گلپوش چمن پیچھے سمٹتے جا رہے ہیں
چیری کے پیڑوں سے گرے ہوئے برگ گل
اس کے ناخن ہیں جسے میں نے اتنا چاہا تھا
داغ دار برگ گل ہیں جیسے اس کے پپوٹے

کنار دریا راستے پر آہستہ آہستہ
بھالو، بندر، کتا، بنجاروں کی رکھوالی میں
پیچھا کرتے جاتے ہیں رہن کی انگور کے باغوں میں
دور کی بانسری پر جیسے فوجی آہنگ

مئی، حسین مئی نے ویرانے سجائے ہیں
خودرو پودے، انگور کے باغ، گلاب
ہوا جھلا رہی ہے کنارے اُگے ہوئے بید
اور بد زبان جنگل پودے اور بے لباس انگور کے پھول

خاتون

ٹک ٹک، اس نے دروازہ بند کیا
باغ کی چھوئی موئی سمٹ گئی
لوگ کون مردے لے جا رہے ہیں ؟

تو نے اُس کا دروازہ کھٹکھٹایا
اس نے قدم بڑھائے، قدم بڑھائے
قدم بڑھائے چھوٹی چوہیا نے

(الکحل L'ALCOOL سے مستعار)

---

[1] رہن (Rhin) جرمنی اور فرانس کی سرحد پر دریا بہتا ہے۔

ترجمہ: سید مظفر چغتائی

یہاں جینے کے لیے

میں نے ایک آگ جلائی، نیلگوں نے مجھے چھوڑ چکا تھا
ایک آگ اس کا دوست بننے کے لیے
ایک آگ جاڑوں کی رات سے متعارف ہونے کے لیے
ایک آگ بہتر زندگی کے لیے

میں نے اسے دیا، جو کچھ دن نے مجھے دیا تھا،
جنگل، جھاڑیاں، گیہوں کے کھیت، انگور کے باغ
گھونسلے اور ان کی چڑیاں، مکان اور ان کی کنجیاں
کپڑے کوڑے، پھول، تنور، تقریبات

میں جیا ہوں صرف ہنگامہ خیز شعلوں کے شور میں
صرف انھیں کی گرمی کی مہک میں
میں تھا جیسے ایک کشتی بند پانی میں بہتی ہو۔
مرد کی طرح، میرا ایک ہی عنصر تھا۔
(امن کے لیے ۱۸ ۱۹ء)

پول ایلوار

ترجمہ: مرزا سعید الظفر چغتائی

معشوقہ

وہ کھڑی ہے مرے پپوٹوں پر
بال ہیں اس کے میرے بالوں میں
روپ ہے اس کا میرے ہاتھوں کا
رنگ ہے اس کا میری آنکھوں کا
میرے سائے میں اس طرح گم ہے
جیسے ہو آسماں میں اک پتھر
آنکھ لگتی نہیں کبھی اس کی
مجھ کو سونے سے باز رکھتی ہے
اس کے خوابوں سے روزِ روشن میں
بن کے بھاپ آفتاب اڑتا ہے
ہنستا ہوں، روتا اور ہنستا ہوں
بے کہے داستان کہتا ہوں

دریا

وہ دریا ابلتا ہے میری زباں سے
وہ پانی کہ جس کو تصور نہ پائے
بس اک سیر کشتی
دریچوں پہ پردے پڑے
تکلم کریں!

X

لوئی اراگوں
ترجمہ: مرزا سعید الظفر چغتائی

ایک چھوٹی مقتول بچی

کہ تم پلٹ آؤ' لاحاصل ہے یہ
جہنم اور درندے سے شرط باندھنا
دروازے بند کر لو لوہے کی سلاخوں سے مضبوط
جرمن' جرمن
اس بچی کو نہ جگانا' وہ مرگئی ہے
اپنی بڑی بڑی آنکھیں پوری طرح کھولے بغیر
کوئی اُسے نہ چھین سکے گا ان حسین خوابوں سے
جو اُسے لے گئے ہیں
اپنے الجھے بالوں میں وہ سو رہی ہے' تم کہو گے
کہ وہ سانس لینے والی ہے' کہ وہ سانس لے رہی ہے
اس کے چھوٹے ہاتھوں میں رات نے رکھ دی ہے شہنشاہی
وازداری سے
اس کے سر نہیں اب یادوں کا بوجھ
گلاب مرنے کے لیے صرف زرد ہو گیا ہے۔
دھیرے دھیرے دھیرے وہ بھول رہی ہے
جینا اور دیکھنا

آندرے بریتوں
ترجمہ: مرزا سعید الظفر چغتائی

ہوائے آب

۱۹۳۴ کے ایک سہانے دن
ہوا تھی مچھلی رنگ ایک شاندار گلاب
اور جنگل ، جب میں اس میں داخل ہونے لگا ،
شروع ہوا ایک درخت سے جس کے پتے تھے
سگریٹ کے کاغذ کے

کیوں کہ میں ترا منتظر تھا
اور جب تو میرے ساتھ مست خرام ہوتی ہے
کہیں بھی
تو تیرا دہانہ بن جاتا ہے وہ حسین پودا
جس سے پھوٹتا رہتا ہے مسلسل وہ دائرہ نیلگوں ،
مبہم اور شکستہ
جو بڑھتا جاتا ہے کھو جانے کو اپنے خود کار نقوش میں
سبھی معززین میرے منتظر تھے ،
ایک گلہری آئی تھی ، اپنا سفید کلیجہ میرے دل پہ ٹیک دینے
میں نہیں جانتا وہ کیسے خود کو سنبھالے تھی
گو زمین سایوں سے پٹی تھی ــــ پانی کے عکسوں سے زیادہ گہرے

جیسے دھاتوں نے بالآخر اپنا لباس اتار پھینکا ہو۔
اور تو لیٹی ہوئی تھی پتھروں کے خوفناک سمندر پر
تو نے کروٹ لی

برہنہ
آتش بازی کا نیزا اعظم بن کر
میں تجھے دیکھ رہا تھا، دھیرے دھیرے کچھ ہو گئے
کچھ بڑی ہی حسین سیپیاں ـــــ میں وہاں تھا

خط انصاف میں ہنوز وہاں نہ تھا
میں نے سر اٹھایا کیوں کہ سفید مخمل سا جیتا جاگتا پردہ مجھے چھوڑ جا چکا تھا
اور میں تھا رنجیدہ تھا
سورج پتّیوں کے درمیان بھنبھیری کی طرح چمک رہا تھا خشگیں اور سخت
میں آنکھیں بند کرنے والا تھا
جنگل کے دونوں دامن یکایک جدا ہوئے اور پھر آپس میں آٹکرائے
بغیر آواز کے
دامن جیسے وہ مرکزی پنکھڑیاں ایک عظیم الشان میوگے کی
ایک پھول جس میں پوری ملت سما جائے
میں وہاں تھا، جہاں تو مجھے تا حدِ نظر
گنگناتی مہک میں پاتی ہے
اس سے پہلے کہ وہ نہ آ جائیں ہر روز کی طرح پھر بدلتی ہوئی
زندگی کی راہ پر

میں نے بند کر دیے اپنے ہونٹ
تیری بلوریں رانوں پر

(ماخوذ از LIAIR DE L'EAU)

ژول سوپروی ای

(۱۸۸۴ء-۱۹۶۱ء)

کائناتی (cosmic) شاعروں کے گروہ میں سب سے زیادہ انسان دوست اور سب سے کم نمائشی شاعر ہے۔ اس کی نظموں کی سادگی انتہائی سبک دست ہے جس سے پُر اسرار بصیرت کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کی کہانیوں اور نظموں میں موت ایک واضح حقیقت کا اقرار ہے۔ سوپروی ای کو غیر واضح اور پُر اسرار چیزوں کو قابلِ فہم بنانے کا فن کارانہ ڈھنگ بھی آتا ہے۔

سوپروی ای کی پیدائش مانتی ویڈیو کی ہے جہاں لوتریاموں اور لافورژ سے دو عظیم فرانسیسی شاعر پیدا ہوئے تھے۔ ان شعرا کا اثر اس کی شاعری پر کافی پڑا ہے۔ اس کا اعتراف خود سوپروی ای نے بھی کیا ہے۔ جب پہلی بار وہ فرانس پہنچا تو اس کی عمر دس سال تھی۔ اس کی زندگی کے تانے بانے جنوبی امریکہ اور فرانس کے درمیان پھیلے ہوئے ہیں۔ اس کی بیشتر نظموں کا موضوع خوابوں کے صحرا کی بادیہ پیمائی ہے۔ کائنات، فطرت، سیارے یہاں تک کہ خدا بھی اس کی ذات کا اٹوٹ حصہ ہے۔ اس کی نظمیں انفرادیت کی مہذب داستان ہیں۔

اس کی شاعری پر سرریلزم کا بھی الزام ہے مگر اس نے ہمیشہ اعتراف کیا ہے کہ اس کی نظمیں عام اور سنجیدہ قاری آسانی سے سمجھ سکتا ہے۔ اس کوشش میں وہ پوری طرح کامیاب نظر آتا ہے۔ سوپروی ای گزشتہ بیس سال میں فرانسیسی کے سب سے زیادہ پڑھے جانے والے شعرا لوئی اراگوں اور پول ایلوار کے ہم پلّہ بلکہ بعض اعتبارات سے ان سے زیادہ اہم شاعر ہے۔ (ظفر العالم)

ژول سوپروی ای
ترجمہ: ظفر العالم

حصاروں میں گھرا ہوا مکان

کشمکش و پیچ میں مبتلا — پہاڑ
میری کھڑکی کے باہر سوچ رہا ہے
"میں اگر پہاڑ ہی ہوں
تو کھڑکی کے اندر کیسے چلا آیا
پتھروں اور سنگ ریزوں کے ساتھ
میری پرواز تو اوپر کی طرف ہے
زمین کا ایک ٹکڑا
آسمان تلے
اپنی ہیئت تبدیل کر رہا ہے"
میرے مکان کے اطراف میں
جنگلی پودے
حصار باندھے کھڑے ہیں
جنگل کیا کہتا ہے۔ اپنی اس
حرکت کے متعلق
ہماری زندگی مختلف شاخوں میں
بٹی ہوئی ہے
کونپلوں اور پتیوں سے بھری دنیا
یہ کیا کر سکتی ہیں
میں اپنے سفید بستر پر لیٹا ہوا ہوں
ایک شمع جوش و خروش کے ساتھ
سلگ رہی ہے
کانچ کے گلدانوں کے قریب
فانوس۔ گھونٹ گھونٹ
روشنی پی رہا ہے
وہ کیا سلوک کرے —
اس انسان کے ساتھ
ہاتھ — جو چہار دیواری کی پناہ گاہ میں
کچھ تحریر کر رہے ہیں
آؤ —
اپنی کمزور بنیادوں سے
مشورہ طلب کریں
اس نے اب تک ہمیں نہیں دیکھا
وہ اپنے اندر کچھ کھوج رہا ہے
اس درخت

جو اس کی بپتا سمجھ سکے
جو اس کا دکھ بانٹ سکے
اور ندی نے کہا:
"مجھے کوئی غرض نہیں ــ اس سے
تنہا ــــ میں اپنے سفر پر رواں دواں ہوں
انسانوں سے میرا تعارف نہیں
وہ جس جگہ مجھے ڈھونڈ نکالتے ہیں
میں وہاں سے آگے گزر چکی ہوتی ہوں -
میں تیز قدم اپنے آپ سے آگے چلنے کی عادی
رکنا میری فطرت کے خلاف
ان کی کوئی قدر کرتا ہے
جو اپنی رفتار سے آگے قدم رکھتے ہیں
وہ آگے جاتے ہیں ــ پھر واپس آتے ہیں
انھیں راستوں پر جہاں سے گزرے تھے.
مگر ستاروں نے کہا:
"کچھ دعاؤں سے ٹکا ہوا
میں ٹمٹما رہا ہوں
میرا وجود ختم ہو جائے گا
اگر لوگ
میرے متعلق سوچنا چھوڑ دیں

ڈول سوپرونی اای

ترجمہ: ظفر العالم

شاعر

اپنے دل کے نہاں خانے میں
میں تنہا کبھی نہیں اترا
میرا وجود — میرا زندہ قیدی
میرے ہم راہ ہوتا ہے
تاریک سرد غار کی سیڑھیاں طے کرکے
جو لوگ میرے نہاں خانے میں اترتے ہیں
ان کو یقین ہوتا ہے
وہ یہاں سے واپس نہیں جا سکتے
ڈوبے ہوئے جہاز کی طرح
میرے تاریک غار میں
میرا ملبہ اکٹھا ہوتا رہتا ہے
ملّاح اور مسافر
سب گڈ مڈ ہو گئے ہیں

اور پھر —
ایک ایک کرکے
تمام کیبن کی بتیاں بجھا دیتا ہوں
اور ہمیشہ کے لیے
گہری تاریک کہانی
میرے دوستوں کا مقدر بن جاتی ہے

ڈیول سوپر وی ای

ترجمہ: ظفر العالم

بیداری

ہم لہروں کو لپکتے دیکھتے ہیں
مگر کشتی نظر نہیں آتی
وہ مسرت تھی
جو آئی اور گزر گئی
ایک دوسرے کی طرف
دیکھتے ہوئے انھیں محسوس ہوا
ایک دوسرے کی آنکھوں میں
وعدے کا خلوص
ان جنگلوں میں
سیکڑوں بارہ سنگھے
آزادانہ گھوم رہے ہیں
مگر کوئی بھی شکاری
بغیر آنسو بہائے یہاں داخل نہیں ہوا
ہم ان کے غموں کا ازالہ نہیں کرسکے
ہمیں جو یقین دلایا گیا تھا
اس پر ہمیں بھروسہ نہیں
ان کے بادبان کا کچھ حصہ
اب بھی ہوا میں لہرا رہا ہے
تنہا اور آزاد

اپنی من پسند دنیا کی طرف
نکل بھاگنے کے لیے
دور بہت دور
کشتی، پہاڑ اور چیتو کی
دنیا سے دور

نرول سوپروی اں
ترجمہ: ظفر العالم

بارش کی بوند

خدا نے فرمایا:
میں پانی کے اس قطرہ کو ڈھونڈ رہا ہوں
جو ابھی ابھی سمندر کی آغوش میں گرا ہے
اس کی گزرگاہ
واضح اور روشن نظر آرہی ہے

وہ ـــــ
اطراف کے تمام قطروں میں نمایاں ہے
اس سمندر میں
یہ پہلی بارش کی بوند ہے
جس کو شعور کی قوت ودیعت کی گئی ہے
مگر ـــــ
کھارے پانی سے مل کر
اپنی شیرینی ہمیشہ کے لیے کھو بیٹھے گی
سمندر میں تلاش کر رہا ہوں
بیدار لہریں کسمارہی ہیں۔
مصروفیت کا بہانہ کر رہی ہیں
اس کمزور یادداشت کو زندہ رکھنے کے لیے
جو میری حفاظت میں ہے۔

مگر فضول ــــ سب بیکار ہے
اس کائنات کے
کچھ حادثات ایسے ہیں
جن کے وقوعے پر
کسی کی مہربانیاں
گرچہ ہمارے ساتھ ہیں
ہمارے اندر دخیل ہیں
نامحسوس طور پر
روز مرّہ ایّام میں
لہروں میں
ہواؤں میں

اقبال
ترجمہ: شفیق فاطمہ شعریٰ

سرودِ رفتہ

(ارمغانِ حجاز)

نکل آ خیمے سے اے خیمہ آرا
کہ پیشِ آہنگ افق کے پار پہنچا
خرد گم کردہ مشعل ہے یہاں سے
پناہِ دل میں ہوں ہم راہ پیما

گنوانے سے بچایا جو ہر دل
تپایا اور پگھلایا زرِ دل
ذرا سی آئی ہوائے قریہ و شہر
کھلا اس دشت میں پایا درِ دل

شہیدِ جلوہ ہے کس کا دلِ زار
قرار اک پل کو بھی اس نے نہ پایا
ہوائے دشت میں یہ شعلہ شعلہ
کنارِ آب جُو اشکوں کا دریا

مٹا کر مایۂ عیشِ جہاں سب
رواں ہے اک جرسِ جلوہ مستاں
جرس کی گونج سے دل یوں ہیں آباد
ہوا کے شور سے جیسے نیستاں!

سہانا جھٹپٹا عمرِ رواں کا
سوئے یثرب لیے جاتا ہے مجھ کو
پرندہ جیسے صحرا میں سرِ شام
بسیرے کی کشش سے پر کشادہ

کہ وہ عشق و مستی بجام ہے آج
حجازی لے میں دل دھڑ رہا ہے
نشاطِ مے میں ذوقِ تلخی پسند
”نخستیں بادہ کاندر جام کردند“

نہ پوچھو اب مقاماتِ نوا کو
ہوا اس دشت کی خلوت میں یوں گم
ندیموں کو خبر کیا میں کہاں ہوں
کہ اس کی گونج بن کر نغمہ خواں ہوں

ذرا آہستہ چل اے ناقۂ تیز
ہوا پھر ریت کے ریشم پہ جاری
کہ راکب پیرو دل خستہ ہے تیرا
نیا رقصِ طرب انگیز اس کا

مہار اے ساربان اس کی تھما دے
وہ اندازِ خرام اس کا ہے جیسے
کہ اپنی ہی طرح یہ دل زدہ ہے
نہاں دل میں جنوں کا میکدہ ہے

کبھی چشمِ سیہ میں ہے نمِ اشک
ضمیر اپنا ہوا جس مے سے روشن
کبھی اک آنچ سی آہِ سحر میں
اسی کا رنگ ہے اس کی نظر میں

ثناخواں قافلوں کی یہ گزرگاہ
جبیں ہے اس کی ریگِ گرم جو میں
سوادِ جاں یہ دشتِ راز اپنا
یہ داغِ سجدہ قسمت کا ستارا

جمالِ شب، جلالِ روزِ روشن
دلِ ہر ذرہ ہے اک عالمِ درد
سکوتِ شام میں خندہ سحر کا
قدم اے راہ رو آہستہ رکھنا

اسیرِ کارواں اس اجنبی کی
مگر اس لے کی سیرابی سے نالاں
الگ ہی لے ہے آہنگِ جرس سے
خنک دل ریگ زاروں میں بھی تپتی لے

مقام اس کا مقام عشق و مستی
نوائیں اس کی چھوتی ہے دلوں کو

عجب آتش ہے اسکے آب و گِل میں
بسا ہو جیسے ہر دل اس کے دل میں

لگا صحرا میں میلہ ہمدموں کا
مجھے لیکن کنارِ جوئے کہسار

پھر آئی فصلِ گُل لالوں میں ڈوبی
بھلی لگتی ہے یہ تنہا نشینی

ابھی گُم تھا عراقی کی نوا میں
نہیں معلوم آہنگِ عرب اور

مئے جامی سے اب آتش بجاں ہوں
شریکِ نغمہ ہائے ساربان ہوں

غمِ راہی نشاط آمیز تر ہو
کوئی راہِ دراز اے ساربان ڈھونڈ

فغاں اس کی جنوں انگیز تر ہو
کہ یہ سوزِ جدائی تیز تر ہو

وہی دشتِ فغان و آہ اپنا
کبھی اے ہم نفس قدموں پہ ان کے

وہی شانِ جمال ان کی دل آرا
ڈھلے اشکوں میں قلبِ پارہ پارہ

ثنایا جلوہ ہے تا نہ پیہم
کھلا اک بے نوا پر بابِ سلطان

بچا کر سارے فرزانوں سے کس پر
زہے بختِ رسا وقتِ ثمرور

جہانے لامکاں خوابوں میں آباد
اٹھان اپنی جھلک دی صورتِ گرد

جہانِ چار سو نغمہ نفس کا
پروں سے جب یہ اوجِ بام ابھرا

تمام اس دشت میں ہو جاودانی
ظہور اور نظر و رب کی دھن ایک

جہاں اگتے ہیں بے صورت معانی
کہ یہ ایمن ہے سازِ من رآنی

یہ خاک و خوں میں ملا ڈوبا سر محمد
اٹھوں گر گر کے میداں میں تو جھایا

یہ بے شمشیر یری کا ضرب کاری
فراز بام سے نظریں تمہاری

مرا دل اس کی چٹکی چاندنی میں
حرم مجھ میں سمایا میں نے اس کو

گھلا بہتے سحابوں کی نمی میں
بنایا راگ اپنا سر خوشی میں

نہ شاخ تاک میں جو شاں مئے ناب
عطا ہو ان کو اے شاہ امم دل

کھنچی ان کی نظر میں رنگ بن کر
وہ جو سمجھے مجھے بس اک سخن ور

مجھے جس نے لبھایا وہ نہ تھا شعر
اسی دھن میں تپایا یہ مس خام

حقیقت کی وہ تھی بے پردہ تعبیر
کہ تاب عشق کر دے اس کو اکسیر

بجز دل ہے دلیل عاشقاں کون
تمہارا حکم تھا بلبل بھی چہچہے

جو اس دریائے بے ساحل سے گزرے
دگر نہ منزل اقصیٰ تمہیں تھے

حیات دل ہے اس در کا نظارا
ابھی سے ہو نہ رخصت کا اشارا
نہیں ہے تاب جس کی اب وہ ہے صبر
وہ ہے دوری نہیں جواب گوارا

اوم پرکاش نرمل

(پیدائش: ۱۲ مارچ ۱۹۳۳ء حیدرآباد)

نرمل جی جدید ہندی ادب میں ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ انھوں نے خود کو کسی گروپ تحریک یا دبستان سے وابستہ نہیں کیا ہے۔ وہ اس بات کے قائل ہیں کہ ادیب کی وفاداری اس کے اپنے تجربوں، احساسات اور فن سے ہونی چاہیے۔ وہ کہتے ہیں کہ "میں اپنی روزمرہ زندگی میں جو کچھ بھوگ رہا ہوں اسی کو لکھتا ہوں۔ میری وابستگی کسی آئیڈیا لوجی سے نہیں ہے"۔

وہ ناول نویس، کہانی کار، شاعر، نقاد اور صحافی ہیں۔ ہندی کے موقر ادبی رسالے کلپنا کے ایڈیٹر ہیں۔ اس کے علاوہ "دنمان" "دھرم یگ" "ہندستان ویکلی" وغیرہ کے نامہ نگار بھی ہیں۔ ان کا ایک ناول "بہتا پانی رمتا جوگی" "ایک ایکٹ کے ڈراموں کا مجموعہ "تین کمرے اور ایک دیوان خانہ" اور کہانیوں کے دو مجموعے "بید کا نشان" اور "کھوئے ہوئے لوگ" شائع ہو چکے ہیں۔ ناولٹ "نایک مرا ہوا" اور مجموعۂ کلام "نیند ٹوٹنے سے پہلے" زیرِ طبع ہیں۔

اوم پرکاش نرمل

کچھ ہو رہا ہے

سسکتی ہے مٹی میں سنی ہوئی ادھ مری خودداری
اور اپنے کچلے ہوئے سر کو ذرا سا اٹھا کر کراہ کی آواز میں بڑبڑاتی ہے
یہ سر کیوں چکراتا ہے۔ کیا تغیر اسی طرح آتا ہے؟
گلی کے نکڑ پر کھڑا ایک دیہاتی اپنے پڑوسی کی
باہیں پکڑ کر دھیرے سے کہتا ہے۔ آج کل آسمان میں ایک دم دار ستارہ آتا ہے۔
کچھ ہونے والا ہے۔

یکایک لگتا ہے کہ سارا کا سارا ماحول گھٹن سے بھر گیا ہے
کر گیا ہے کوئی بے ترتیب اس بلبلے اور بدبو بھرے اسٹابلشمنٹ کے ڈھیر کو
قے، پیچش اور مہاماری بانٹ رہی ہے ہمیں بائیس سال کی سڑاند۔
کوآپریٹو کھیتی، چھوٹی صنعتیں، خاندانی منصوبہ بندی
کے پھڑ، کھوکھلے، خستہ چوباروں میں بیٹھ
عوامی قائدین لوٹ پاٹ کرتے اپنے عکسوں کو دیکھ دیکھ کر خوش ہیں
اور یکایک بڑھ آئے پیٹ پر پیار سے ہاتھ پھیرا کر
سوچ میں ڈوب جاتے ہیں۔
ابھی کچھ ہونے والا ہے ۔۔۔ اب کچھ ہو رہا ہے۔

ایک گھٹن بھرا سوال میرے بستر پاس آ کر اٹھ کھڑا ہوتا ہے
پر سوتا رہتا ہے وہ آدمی مرلی ۔۔۔ مر بھکا اپنی سیج نیند میں
جسے جاگ جانا چاہیے تھا اب تک اپنے پورے تشدد کے ساتھ
ناتھ! آپ کی جمہوریت میں جمہور کی ماری جا رہی ہے۔
تمام رسوم کے ساتھ! ۔ اللہ جمہوری نظام کے پھندے
اپنے بے جان عضوِ تناسل کو سہلاتے ہوئے
برابری، حقوق، فرائض، قوت اور انقلاب
کے وہم میں جھنگتا لاچاری محسوستا ہوا چیخ رہا ہے۔

خوش ہو رہا ہے نکسل واد کو چلانے والا
لے پستول سمجھ کر۔
انقلاب آیا دلّی میں بلّی کے گلے میں گھنٹی باندھ کر
تالیاں بجاتی ہے اندرا گاندھی چھوٹی کار کی چھت پر چڑھی ہوئی
تڑپی ہوئی ہے جس کی پیٹھ پر سماج واد کی ڈفلی
جیسے جب کبھی کوئی پان والا، مکشا، آٹو رکشا یا قوام والا
اکثر بھاگا ملتا ہے۔
کونے پر بیٹھی مائی جی بچوں کو نچا کر گاہک کو پٹاتی
اپنی پڑوسن کو سہرے سے بتاتی ہے۔
کتنی ہماری بھی جلدی آتی ہے۔
کچھ ہو رہا ہے۔
کچھ ہو رہا ہے بیہو تڈی، شولاپور، رانچی، احمد آباد، الہ آباد اور حیدرآباد میں
تباہی یا بھجن کیرتن، لیپے ہوئے سانچے میں شہریوں پر جمہوریت کا غلبہ۔

ریپ کر دیتے ہے سپوت اپنی ماں کو وطن کا

سہلاؤ اس دیو بھومی کے کسی بھی انگ کو سہلاؤ
وہ ویشیا کی چھاتی بن جاتی ہے
جو بھی آتا ہے یہاں — تاتارک، منگ، منگول، ہونگھ
گورکھ ناتھی، بیٹنگ، ہپّی، کوئی بھی پاجی
آوارش بن جاتا ہے بھانگ کھا کھا کر
دھتورا اور چرس کے دم مار مار کر اولیا بن جاتا ہے
بہلاتا ہے ہمارے رِستے زخموں کو —

تلاشیں مار رہا بنگال کھو کا (لڑکا)
انقلابی بندر کی دُم کو کس کر تھامے ہوئے
سرکا کھُم، رابیسا اور کیرل کی سانولی نازنینیں
بھوؤں کو تنگ سا تان کر، کمر میں بل ڈال کر آنکھیں مٹکاتی ہیں —
کہتی ہیں — ہم بھی نکسل وادی ہیں —
اور پھر بند ناچ دیکھ کر کھل کھلاتی ہیں
دستمد پر موتتا ہے جبرا کتا   گگر متا
اُگ آیا دانشور کی کھوپڑی میں —
محل میں نیتا اور جمہوریت کا جنم داتا جھونپڑی میں بیٹھا ہے
مستقبل کے انڈے — پنڈے بنا رہے ہیں جو تیار کیے دیکھ کر جنم پتریاں
خوب لٹایا میرے بچے لال!
تم نے اس انتھا کو پھر کی لیڈ کو منکا دھتکار دیا —

پل رہا ہے سارے کا سارا دیش ــــ گاندھی واد، سماج واد، پارٹی واد،
بھتیجا واد، بھائی بھتیجاواد، جاتی واد، دھرم واد
اعانت داروں کی فصل اُگانے کے لیے۔

بہت کچھ ہو رہا ہے دیکھو نعروں کی ایک لمبی فہرست اُگ آئی ہے
لغت کے لیے اداران سے ہو رہی ہے قومی، کلچرل، معاشی، دانشورانہ
اور تعلیمی ترقی!

ایک نے کہا ــــ آرام حرام ہے: گملوں میں اناج اُگاؤ!
دوسرے نے کہا ــــ جے جوان، جے کسان! روزے رکھو اناج بچاؤ!
تیسرے نے کہا ــــ ٹوپ گھماؤ، جے ہے کھاؤ ــــ بھوک مری بھگاؤ!
اب جو آگے آئے گا وہ کہہ دے گا ــــ گنگو رتو نکل گئی
اب تم پہاڑیوں کا گھنٹہ ہلاؤ!
واہ رے میری رشکِ فردوس! تیرے لال پارلیمنٹ اور اسمبلیوں کی
نرم نرم گدیوں پہ بیٹھے ہوئے بال اکھاڑ اکھاڑ کر تیرا
قرض چکا رہے ہیں۔

وہ پگلی پرسوں مل گئی عابد کے موڑ پر
دوڑ کر آئی اور چیخ چیخ کر بتلانے لگی
دیکھو رشتے کس طرح بدلتے ہیں۔
بھاگیہ نے سبھی کو یہ میش بھرا ماحول
پیش کیا ہے!
اس کی ایک تعریف کرے گا۔
ہمیشہ رہے گا اس میں سرینام عبداللہ زیبی، پہاڑ، سمت ۱۸

ہنگری، ساگو، چیکوسلوواکیہ، ویت نام، کمبوڈیا، سری لنکا اور بنگلادیش
کے درد سے ....

لیکن پیارے تبھی تک جب تک ایک عدد اچھی نوکری اور ایک عدد
خوب صورت بیوی اور اگر وہ تمھیں حاصل ہیں
تو ایک عدد ماڈرن معشوقہ کا ساتھ

تمھاری سب سے بڑی ضرورت ہے۔
تمھارا غم بے انت ہے میرے لاڈلے!
کافی ہاؤس میں دن بھر زبان کے ساتھ زنا بالجبر کرنے کے بعد
شام میں کسی بھی بدیشی سفارت خانے کی بے مثال نازنینوں کے ہاتھوں
سے ڈھلے جام ہی تمھارا علاج ہیں۔
راجدھانی کی ہوا تمھیں بہت راس آئی ہے
بے چارہ تو کرنا ہی پڑتا ہے آخر کیوں کہ سالا یہ حکومت کا گھوڑا جو بے لگام
اڑتا ہے۔

ویسے کافی جتن سے تم نے اسے سدھایا ہے
ولی چاہے سب لاکھ ہرجائی تم تو کنہیا ہو۔
کنج ہے کافی ہاؤس، ٹی ہاؤس
گوکل ہے کناٹ پلیس
ہر دوشیزہ رادھا ہے ــــ تمھیں سوچو اب تمھیں کیا بادھا ہے؟

جو ہو رہا ہے، ہو رہا ہے۔
تمھیں تو نہیں ہی ہو رہا ہے لیکن مدھیہ پردیش کی گھاٹیوں سے لوٹا ہاتھ میں
لیے کھوپڑی والا دلی کے اک رکشے والے کی پیٹھ پہ

قے کرتا ہوا بڑبڑاتا ہے — تم سالا شہر اپنی گردن بھر
ادھر سے اُدھر کہاں آتا جاتا ہے!
پیٹ تو ہم بھی بھرتا ہے — ٹھیرو! ہمارے ساتھ دارو پیو
اور مل کر قے کرو۔
بھرو، بھرو، بھرو، بھرو اس خالی پن کو اجگری بانہوں کے گھیروں میں
اور بولو جمہوریت کی جے!
اے بھائی! ابھی اتنی قوت ہے کہ جھنجھوڑ کر جگا سکوں اس کلکتیا دھوتی کی
کناری ہوا سے

کیرل کے ہاتھ پنکھے بھی کیا کریں گے
اس کے سامنے دلّی کے ایرکنڈیشنڈ کرے بھی پانی بھریں گے —
یہ لو بہاری ستوا اور کراچی حلوہ
غلط کہا تو سر توڑ دوں گا اور پھر اس ملک کی طرح جوڑ بھی دوں گا۔

کچھ ہو رہا ہے —
شاعری کی بات الگ ہے اور میری بھی۔
آپ سیاست داں ہیں اور میں راگی۔
آپ درباری اور میں درباری
راگ درباری چھیڑ دوں حضور!
جی اچھا، تو سنیے۔
سیاست جسم فروشی ہو گئی ہے
پارلیمنٹ کی سیڑھی سیاسی پنڈتوں کا چرنامرت ہو گئی ہے۔

خبردار ہوں اناتا! واقف ہوں آپ کی قدرت سے بھی
لیکن انجان ہے یہ سارا ماحول۔
سچ بات تو یہ ہے کہ مجھ میں جینے کی خواہش ہے
یہ تو ایک حادثہ ہے کہ میں اتنی بھی باتیں کہہ گیا
کیا کروں ——— اک درباری کے گلے سے اک معمولی آدمی بہہ گیا

رستا رہتا ہے وہ پرانا ناسور
کون قبولتا ہے اپنا قصور ؟ حضور!
یہ غریب کا دسترخوان ہے اور ابھی تک میری بیوی جوان ہے۔
یہاں ٹٹولیے — میرا چھوٹا سا بجا ہوا کان ہے
اسے آپ پوری قوت سے اُمیٹھیے
اس میں موسیقی کی ساری سُر لہریاں اٹھیں گی
بھیرو، ملہار، لاڈنی، جوگیا
ساری راگنیاں ایک ساتھ بج اٹھیں گی
اسے میری بیوی نے اینٹھ اینٹھ کر بگاڑ دیا ہے
اسی لیے آج کل اس کا سُر کچھ مدھم سا ہو گیا ہے۔

راشد آذر

حسن عسکری

راشد آذر

شخص اور شاعری

تنقیدی عمل دراصل تخلیقی عمل کی توسیع ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس اصول کا اکثر خیال نہیں رکھا جاتا۔ تنقید نگار اور تبصرہ نویس تخلیقی عمل کو تنقیدی عمل کا یا تو رقیب سمجھتے ہیں یا اس کا حریف۔ اب تنقید ایک طرح کی قوت آزمائی بن جاتی ہے اور اس محاذ کو کامیاب بنانے کے لیے تنقید نگار ادبی تحریکوں، فنی اصطلاحوں، رسمی ترکیبوں اور جذباتی علامتوں کا ایک ایسا ملا جلا اہتمام کرتا ہے کہ عام قاری کے لیے یہ سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے کہ تنقید کا کام ادب کی تفہیم ہے یا اس کی مہذب تردید۔

تنقید اس وقت تک تخلیقی عمل کی توسیع نہیں ہو سکتی جب تک کہ وہ اس بات کا خیال نہ رکھے کہ ہر تخلیق نہ صرف ایک انفرادی اور مکمل اکائی (IDENTITY) ہوتی ہے بلکہ ارتقائی تاریخی اور سماجیاتی تسلسل اور ربط، ہم آہنگی اور تضاد، اثبات اور نفی کا پیمانہ بھی۔ ہر ادبی تخلیق اپنی انفرادی اور مخصوص حیثیت میں اجتماعی عمل سے الگ اور ممتاز تو دکھائی دیتی ہے مگر انفرادی تخلیق اور اجتماعی عمل کا یہ فرق دراصل عبوری اور اضافی ہے۔ یہ ایک طرح کا واہمہ ہے جو اکثر ذہنوں کے لیے حقیقت اور اصول کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ مگر یہی واہمہ اجتماعی عمل کا خاصہ بھی ہے۔ اور اسی نقطہ پر انفرادی تخیل اور اجتماعی قیاس یکجا ہو جاتے ہیں۔ اسی کے باعث زبان اور ٹکنالوجی ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود ایک ہی عمل کے دو رخ ہیں۔ ٹکنالوجی سماج کی ساخت اور حرکت کا نظام ہے۔ زبان اسی حرکت اور ساخت کی روحانی اور علامتی شکل ہے۔

جب فنِ ادبی تخلیق اور اجتماعی عمل کا ربط بنیادی اور ارتقائی ہے تو پھر یہ اصطلاح نظام جو زندگی کی متعدد اور اکثر حقیقت کو تقسیم کرتا ہے اور اس تقسیم کو ذہنی، روحانی اور تمدنی عمل پر بھی منطبق کرتا ہے، سماج کے ایسے دور یا کسی دور کے ایسے ہیجان کا اظہار ہے جس کے باعث مادی اور غیر مادی اقتدار صرف دو مختلف شرح تغیر کا حامل ہوتا ہے بلکہ آپس میں دست و گریبان بھی۔ ان ہی ادوار میں داخلی اور خارجی، فنی اور معنوی، اظہاری اور مقصدی، روحانی اور مادی اقدار کا تضاد جنم لیتا ہے۔ اور یہی تضاد ادبی تفہیم اور تنقیدی شعور کا جزو بھی بن جاتا ہے۔

راشد آزر کا دوسرا شعری مجموعہ "صدائے تیشہ" قاری اور نقاد دونوں کے لیے ایک طرح کا چیلنج ہے۔ اس مجموعے کے آغاز میں راشد کا مضمون "ادب کی جدلیات" نہ صرف ایک طرح کا مقدمہ ہے بلکہ اپنی جگہ ایک اہم ادبی دستاویز۔ شعر و ادب سے متعلق کئی مسائل کو تھیسٹ تجرباتی اور جدلیاتی کسوٹی پر جانچنے اور سلجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ میری نظر میں راشد کا مضمون ویسا ہی تخلیقی ہے جیسا کہ ان کی نظمیں تخلیقی ہیں۔ چوں کہ میں فرد اور سماج شخص اور شاعری کی اٹل تقسیم کا قائل نہیں، اس لیے یہ بات میرے لیے مشکل ہے کہ میں راشد کے مضمون کو اُن کی شاعری سے الگ کر کے دیکھوں۔ اتنی بات تو واضح ہے کہ ادبی تخلیق شعری بھی ہوتی ہے اور غیر شعری بھی۔ مضمون اور شاعری دونوں میں جو چیز نمایاں ہے وہ راشد کی "خود آگاہی" ہے۔ یہ خود آگاہی کوئی تجریدی اور فلسفیانہ تکلفات سے عبارت نہیں بلکہ اس میں تین باتیں ایک دوسرے سے مربوط اور منسلک ہیں۔ شخصیت کا جدلیاتی شعور، سماج کا جدلیاتی اثبات، اور شاعری کا مسلسل تخلیقی شعور۔ ان تینوں میں جو قدر مشترک ہے وہ شعوری فکر کا ارتقا ہے۔ راشد کی نثر اور نظم دونوں میں اسی شعوری فکر پر ایک ایسا بھرپور بھروسہ ملتا ہے جو [illegible] شاعری میں نظر نہیں آتا۔

راشد کا فرد، ذات، سماج، اور فن کو ایک ہی جدلیاتی سلسلے کی کڑیاں [illegible]

راشد آذر اِس تجربہ کو بڑی خوب صورتی سے اپناتے ہیں۔ یہ تجربہ دوسرے الفاظ میں شعری
فاصلہ (POETIC DISTANCE) سے بھی عبارت ہے۔ یہ شعری فاصلہ فکری فرار ہے اور نہ جدیدیت
حقائق سے انکار۔ بلکہ اس کے باعث زندگی کا شعور منظم اور واضح ہو گیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں :-

کس نے کہا بیزار ہوں تم سے
مجھ کو تم سے پیار ہے لیکن
پل دو پل تو چھوڑ دو مجھ کو
اپنے آپ سے مل لینے دو

اِن بڑے ہی سادہ اور واضح اشعار پر اگر ہم غور کریں تو چار طرح کی شعوری اور
جدلیاتی پرتیں ملیں گی :- (۱) بیزارگی اور پیار : بیزارگی وہ معروضی سماجی دباؤ ہے جو
شاعر کو اِس بات پہ مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنے پیار کو تمام تر اپنے معشوق کے سپرد کردے۔
(۲) پیار اور بیزارگی : اب پیار وہ دو رخی کشش ہے جو شاعر کو ایک طرف تو اپنے
معشوق کی سمت لے جاتی ہے اور دوسری طرف اُسے اپنی ذات کے دروں مرکز کی طرف
واپس لوٹنے پر مجبور کرتی ہے (۳) پل دو پل کی تنہائی یوں دیکھا جائے تو ظاہرا احساسِ غلطت
محسوس ہوتی ہے مگر اصل میں یہ تنہائی وہ توازن ہے جس کے باعث خارجی اور داخلی علامتوں
میں ایک باہمی اعتماد پیدا ہوتا ہے۔ اور (۴) "اپنے آپ سے مل لینے دو" پل دو پل کی تنہائی
کوئی مجرد "خلائی" درد تک اور وجودیاتی تنہائی نہیں تھی بلکہ وہ دروں حیات کا ایک ایسا داخلی
شعور تھی جو جدلیاتی فاصلوں کے ادراک کے باعث جنم لیتا ہے۔ اب خارجی حرکت اور داخلی
بازگشت دونوں ایک ہی روحانی حرکت کے مختلف نام بن جاتے ہیں۔

راشد آذر کی شاعری اس طرح خارجی اور داخلی" سماجی اور وجودیاتی حقائق کے اصل
فرق کو تسلیم نہیں کرتی۔ جہاں وہ داخلی علامتیں استعمال کرتے ہیں وہاں وہی علامتیں خارجی وجود
کے احساس کا بھی پیمانہ ہیں۔

راشد کے دونوں مجموعوں "نقشِ آذر" اور "صدائے تیشہ" میں نظریاتی منصوبہ بندی
۳۴۲

اثبات اور نفی اور پھر اثبات جدلیاتی فکر کے ماتحت نہ صرف معروضی بلکہ داخلی حقائق ہیں۔ اس کا صرف لفظی اعادہ ادبی تخلیق کی تعریف میں شمار نہیں ہوگا۔ جدلیاتی فکر اگر شعری تخلیق میں علامتی عکس ہے تو نثری تخلیق میں تنقیدی اور تعقلی شعور۔ راشد آذر "فطری جاں بازی" اور "باشعور جاں بازی" میں جو فرق کرتے ہیں وہ ان کے تنقیدی شعور کا اظہار ہے۔

فطری جاں بازی دراصل اس سماج سے متعلق رہتی ہے جو فکر کے شعوری اور غیر شعوری، اور سماجی اعمال کے روایتی اور ایجاداتی پہلوؤں میں فرق نہیں کرتا۔ جب سماج میں شعوری اور غیر شعوری فکر کے درمیان تناؤ، خلیج اور تضاد پیدا ہو جائے، اور سماج کے روایتی اور ایجاداتی اعمال میں کوئی ربط قائم نہ رہے، تو وہ سارے جذبات جو قدیم زمانوں میں فطری اور جبلی قرار پائے تھے، اب شعوری اور ارادی بن جاتے ہیں۔ زبان اور اصناف سخن کی تاریخ چونکہ بڑی ہی پرانی ہے اور چونکہ زبان اور اصناف سخن سماج کے بھاری تغیرات کے بعد بھی بدلے ہوئے دکھائی نہیں دیتے، اس لیے جو جدلیاتی تناؤ اور کشمکش سماج اور تاریخ میں حقیقت بن چکی ہے، وہ ادب اور فن میں ابھی مبہم اور خام رہتی ہے۔ اسی ابہام کے باعث وہ اسلوب اور طرز اظہار جنم لیتے ہیں جن کو راشد آذر .... کے نام سے موسوم کرتے ہیں جب کہ راشد آذر ایک ایسے ہی دور میں شاعری کر رہے ہیں جب کہ سماج کی جدلیات واضح اور ادب کی جدلیات غیر واضح ہے۔ وضاحتوں کے اس فرق اور اختلاف کے باعث ادبی تنقید ایسے معیاروں کو اختیار کرتی ہے جو دراصل ایسے دور سے متعلق تھے جبکہ سماجی جدلیات اور ادبی جدلیات یکساں اور برابر تھے۔

سماجی جدلیات اور ادبی جدلیات میں ربط اور باہمی ابلاغ پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ادیب یا تخلیق کار سماج کے انقلابی اور تعمیر پسند رجحانات کا یا تو شعور رکھے یا ان کے ساتھ وابستہ ہو جائے۔ مگر یہ وابستگی عام وابستگی نہیں ہوتی۔ شاعر سماجی جدلیات سے وابستہ رہنے کے باوجود ایک ایسے بعد کو اپنا سکتا ہے جو خود سماجی جدلیات کی تشکیل اور اظہار کے لیے ضروری ہے۔

(MY THOUGHT) اور تجرباتی تصاویر کی سی علمی کرشمہ جھلکیاں ملتی ہیں ان کی شاعری جہاں اپنے زمانے کی تاریخ ہے وہاں وہ ایک طرح کی خود نوشت سوانح بھی ان کی عصری حیثیت کوئی موضوعی اور محض اصطلاحی شعور کا نام نہیں بلکہ اسی جدلیاتی حقیقت کا روحانی پرتو ہے جسے ہم عام طور پر ادب اور فن کا نام دیتے ہیں ۔

اب ہم راشد آذر کی تین ایسی نظموں کا الگ الگ تجزیہ کریں گے۔ جو شاعر کی عصری حسیت اور داخلی شعور کی بڑی ہی بلیغ مثالیں ہیں ۔

سب سے پہلے راشد آذر کی "ایک نظم" میرے خیال میں ہم عصر شاعری کی اعلیٰ تخلیقات میں شمار کیے جانے کے قابل ہے ۔ نظم جدید سائنسی اور حیاتیاتی دریافتوں اور کارناموں کے اُس چیلنج کو موضوع بناتی ہے جس کے باعث انسان کی شخصیت کا کل ٹوٹ کر بکھر جاتا ہے۔ یہ وہ دور ہے کہ انسان کے جسم کا ہر حصہ بدل دیا جا سکے اور ایک انسان میں کئی انسانوں کے اعضا جمع کر دیے جائیں۔ جسم کی ایسی معروضی اور مادی تبدیلی کے نفس انسانی پر کیا اثرات پڑتے ہیں اور ان کے باعث انسان کا اپنا شعور کس انتشار اور تقسیم کا شکار ہو سکتا ہے۔ ان مسائل کو راشد آذر نے بڑی ہی علامتی خوب صورتی اور اہتمام کے ساتھ پیش کیا ہے۔ جس طرح وہ اپنے جسم میں دوسرے اور جسموں کا اجتماع پاتے ہیں اُسی طرح ان کے معشوق کا جسم بھی اُس کا اپنا جسم نہیں رہا ہے ۔

یہ ہاتھ میرا نہیں ہے یہ آئنسٹائن کا ہاتھ
یہ پیر میرے نہیں ہیں' یہ زیٹوپیک کے ہیں
جگر کی بات نہ پوچھو یہ ہے ربر کا جگر
یہ آنکھ میری نہیں ہے یہ ہے پکاسو کی
جو اعضا میرے تھے بیکار ہو گئے لیکن
جو مستعار لیے تھے وہ ہو گئے میرے

تمھارے اعضا بھی کتنے بدل گئے لیکن
بہت عزیز ہے اب بھی تمھارا حسن مجھے

وہ مزید کہتے ہیں!

مجھے یہ رنج نہیں ہے کہ وہ نہیں ہوں میں
جو پہلے تھا مرے اعضا بدل گئے ہیں مگر
بس ایک ذہن ہی میرا رہے تو کافی ہے
تمھارے پیار کی کلیوں سے ذہن مہکاوں

ابھی راشد کو اس بات کا گمان ہے کہ جسموں کے اس انتشار اور نئے اعضا کے اس حیرت ناک اجتماع کے باوجود "حسن" کی قدر باقی ہے اور پیار کی کلیاں تازہ ہیں۔ "مجھے یہ رنج نہیں ہے کہ وہ نہیں ہوں میں" "جو پہلے تھا" کے اس اعتراف کے بعد وہ اس اُمید میں آگے بڑھتے ہیں کہ "بس ایک ذہن ہی میرا رہے تو کافی ہے"۔ اگر یہ جدلیاتی اختلاف ہے یعنی کہ جسمانی اور مادی انتشار اور اجنبی اجتماع کے باوجود "حسن" "پیار" اور ذہن "کی شناختی یکائی (IDENTITY) باقی رہتی ہے تو بات آسان اور مربوط ہے مگر ہر جدلیاتی رابطے کے لیے ضروری ہے کہ آپس میں دو یکائیوں کے درمیان تخلیقی تضاد کا رشتہ باقی رہے۔ مگر نظم کی حد تک یہ پتہ نہیں چلتا کہ یہ تخلیقی تضاد کا رشتہ باقی رہا ہو۔ کیوں کہ وہ نہیں ہوں جو پہلے تھا "کی حقیقت کا اب "حسن" اور "پیار" سے کوئی ربط باقی نہیں رہتا۔

پھر راشد آذر گریز کرتے ہوئے قمقموں کی قطاروں، مسکراتے ہوئے تاروں، ترانی موجوں سے چاند کی کرنوں کے کھیلنے کا تذکرہ کرتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جس انتشار اور اٹل تضاد کا اب انسان کا جسم اور نفس شکار بن چکا ہے اُس سے فطرت کے مظاہر آزاد ہیں۔ اُن کی IDENTITY جوں کی توں محفوظ ہے۔ اسی محفوظ فطرت کے حسن اور اُس کے اٹوٹ اتحاد کے پس منظر میں وہ پھر اُمید کرتے ہیں کہ "مجھے تو آج بھی تم سے وہی محبت ہے" گو اُنھیں فوراً یہ گمان ہوتا ہے:

مگر مجھے یہ گماں ہے کہ میں اکیلا نہیں
بہت سے لوگ ہیں جو تم کو چھوتے رہتے ہیں
جو مر چکے ہیں مگر جن کے مجھ میں اعضا ہیں
فقط تمھیں کو نہیں، اور عورتوں کو بھی

پھر "حسن" اور "پیار" کی ان اشناختی یکائیوں IDENTITIES کا طلسم ٹوٹ جاتا ہے۔ فرد کی جگہ اجتماع لے لیتا ہے۔ اب اس غیر مانوس اور بے نام ANYMOUS ہجوم کا ٹکراؤ ہے۔ اب "لمس" صرف دو انسانوں کا نہیں بلکہ صد ہزار اجنبیوں کا لمس ہے۔ جیسے خود کی ذات اس ہجوم میں گم ہو جاتی ہے۔ ویسے ہی معشوق کی ذات پر بھی شبہ ہونے لگتا ہے۔ "کہ میرے سامنے تم ہو کہ اور کوئی ہے" ـــــ شاعر اس ہیجان اور تلاطم کو برداشت نہیں کر پاتا ـــ وہ سارے مستعار اعضاء کو لوٹا دینے کا ارادہ کرتا ہے مگر کیا ان کا لوٹایا جانا ممکن بھی ہے؟ کیوں کہ تمدنی ارتقا کے قدم اُلٹے نہیں چلتے ـــ وہ اس سراسیمگی میں عشق کے قدروں کی تبدیلی کی بات کرتا ہے۔ کیوں کہ اگر عشق کی قدریں بدل جائیں تو پھر "مجھے برا بھی نہ لگتا جو کوئی اور چھوئے"

اسی طرح کی بھرپور اور جامع نظم "سرحد" بھی ہے۔

"ہزار یادیں ہزار شہروں سے آ رہی ہیں
مرا ہر اک زخم رس رہا ہے"

ماضی کوئی یک جہتی اور یک سمتی زمانہ نہیں بلکہ ہمہ رُخی آئینۂ سکندری ہے۔ اُس کی نامعلوم وسعتوں میں ہزاروں شہر آباد ہیں اور ان ہی شہروں سے یادوں کا دھواں اٹھتا ہے۔ ماضی، یاد، شہر ـــ سب معروضی اور خارجی وجود کا مظہر ہیں۔ "یاد" اصل میں خود اپنی ذات کے ایک حصے کا الگ ہو جانا ہے۔ یہی جداگانہ جزوِ ذات اپنی معروضی شکل میں ماضی اور یاد ہے۔ مگر راشد آذر اس خیال سے آگے بڑھ کر اس درد اور کرب کا احساس کرتے ہیں۔

چھاؤں کی سوغات، امنگوں کے دن، مایوسیوں کی راتیں، ہلاکت خیز مد سے

گرد آلود غبار سب ایسی سماجی گھٹن کی علامتیں ہیں جو یاد کی نقاب اوڑھ کر شاعر کو اپنی طرف بلاتی ہیں۔ شخصیت کی نفی محض گھٹن کا احساس نہیں بلکہ گھٹن کی نقاب بھی ہے اسی دھندلکے میں اخلاص اور اخلاص کی بھیک کا فرق مٹ جاتا ہے۔

اسی اعتبار شعور شاعر کی وہ سرحد ہے جس کے آگے " میرے لیے صرف خودکشی رہ ہے " خودکشی محض جسم کی نہیں بلکہ اُس روحانی اکائی کی جس کے جھوٹے اتحاد کا دعویٰ ساری سماج کرتی ہے مگر یہ جھوٹا اتحاد ٹھیٹ اور راست انتشار سے کہیں زیادہ منفی ہے۔

راشد آذر کی تیسری اہم نظم "دشمن" ہے وہ روزمرہ کے تاریخی اور نیم تاریخی واقعات کی طرف تیز تیز اشارہ کرتے ہوئے ظلم، موت اور ہلاکت کی ہمہ گیر حقیقت کا اظہار کرتے ہیں مگر اس ہیبت ناک حقیقت کا خود کی ذات سے کیا تعلق ہے؟ جو دوسرے کا دشمن ہے وہ میرا دشمن تو نہیں۔ یہ طمانیت عارضی ہے اور ایک وسیع تر اور سچی طمانیت کی طرف ضروری جدلیاتی اقدام۔ خاک اور خون میں لتھڑی ہوئی ساری زمین ایک گرم بدن میں متشخص ہو کر اسی بات کا اعلان کرتی ہے " جو بھی ظالم ہے میرا دشمن ہے "۔ انفرادی معروضیت اب دروں عالمگیریت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اب ہر ظلم جہاں کہیں بھی ہو راست طور پر شاعر کے نفس کا حریف ہے۔

اس طرح تین نظموں کے تعارفی تجزیہ سے جو بات واضح ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ راشد آذر دو اہم شعوری کیفیات سے ہمیشہ دوچار رہتے ہیں پہلے تو یہ کہ وہ خارجی اور داخلی حدبندیاں کے ظاہرا اختلاف کو مطلق نہیں مانتے اسی لیے ان کی شاعری میں خارجی اور داخلی علامتوں کا ردّ و بدل ملتا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ شاعری کو ایک الگ جدلیاتی جہت مانتے ہیں جس کے باعث ان کی شاعری فلسفیانہ ضابطوں اور نظریوں کی شاعری نہیں ہے۔ اُن کی سہل بیانی اور واضح مضامین سے یہ بات ثابت نہیں ہوئی کہ جس شعور کی دنیا کو وہ بے نقاب کر رہے ہیں وہ اتنی قدر آسان اور واضح ہے۔ میں اُن کی تمام تر شاعری کو شعوری تخلیق کی ایک اہم مثال سمجھتا ہوں۔

ڈاکٹر عالم خوندمیری

صدائے تیشہ

راشد آذر کا دوسرا شعری مجموعہ "صدائے تیشہ" میرے سامنے ہے "نقشِ آذر" ۱۹۶۳ء سے صدائے تیشہ (۱۹۷۱ء) تک راشد آذر کا شعری سفر معنی خیز رہا۔ اُن کے بنیادی نقطۂ نظر اور فن کے بارے میں اُن کے ذہنی رویّے میں کوئی تبدیلی نہیں آئی انسانی زیست کے بارے میں بھی اُن کا اندازِ فکر آج بھی اسی طرح مارکسی ہے جیسے "نقشِ آذر" مجموعے میں تھا۔ ہر چند کہ ان کے لہجے اور اُن کے اندازِ سخن میں کافی تغیّر ہوا ہے اور فن کی زندگی میں یہ بات بڑی اہمیّت کی حامل ہے میکسم گورکی نے اپنی ایک تحریر میں کہا تھا کہ آرٹ میں اہم اور معنی خیز عنصر بات کرنے کا سلیقہ اور انداز ہے صرف بات کا متن نہیں۔ اس امر میں راشد آذر نے استقامت کا ثبوت دیا ہے جس کا ذمہ دار اُن کا سلجھا ہوا ذوقِ شعر اور مزاج کا سلیقہ ہے ممکن ہے کہ یہ سلیقہ اُن کے طبقے کی ایک دین ہو۔ ادھر اُن کی زندگی کے شخصی المیے نے اُن کو زیست کے ایک نئے رخ کا عرفان عطا کیا' زندگی کی منطق عجب ہے' بسا اوقات عرفان کے لیے بڑی قربانی دینا ہوتا ہے۔ شخصی مسّرت عرفانِ زیست کے لیے بہت کم معاون ہوتی ہے۔ شخصی غم دردمندی کے نئے اور انوکھے اسباب فراہم کرتا ہے۔ خود نوعِ انسان سے دردمندی کا رشتہ استوار کرنے میں شخصی غم بڑا اہم حصّہ ادا کرتا ہے۔ ایک آسودہ حال فرد صرف عقلی اور فکری سطح پر انسانی غم کا تصوّر کر سکتا ہے' غم کا ادراک' اس کے بس کی بات نہیں ہوتی۔ کسی شئے کی تمنّا کرنے اور اُس کو نہ پا سکنے کے غم اور محبوب ہستی کو کھو دینے کے غم میں کیفیت اور کمیّت' دونوں کا فرق ہوتا ہے۔ پہلے غم میں جھلاہٹ کا امکان زیادہ رہتا ہے' دوسرے غم میں دردمندی کا عنصر

بڑھ جاتا ہے اور موضوعیت تجرید سے حقیقت کی جانب سفر کرتی ہے"۔ مجرد
موضوعیت ایک تصوّر ہے لیکن حقیقی موضوعیت ایک تجربہ۔ حقیقی موضوعیت کے
بغیر طبقاتی شعور بھی عقلی اور فکری سطح پر صرف گردش کرتا رہتا ہے، زندگی کے نئے
امکانات کی جانب حرکت نہیں کرتا۔ اس نوع کے طبقاتی شعور میں ناداروں
کے لیے زیادہ سے زیادہ "ترحم" کا (PITY) جذبہ کارفرما رہتا ہے سچی اور
مخلصانہ دردمندی کا نہیں۔ صدائے تیشہ کی آخری نظموں میں سچی اور مخلصانہ
دردمندی ابھرنے لگی ہے، ابھی اس کا مرکز محبوب کی ذات ہے لیکن دردمندی،
اگر وہ سچّی ہے ایک منزل پر پوری انسانیت کو اپنا مرکز بنا لیتی ہے، راشد آذر
کے خلوص سے مجھے یہ توقع ہے کہ وہ اس منزل تک یقیناً پہنچ رہے ہیں۔
جب بات طبقے تک پہنچی ہوا ہے تو جی چاہتا ہے کہ مارکسیت اور فن کے بارے
میں بھی کچھ گفتگو کی جائے۔ اس لیے بھی کہ مارکسزم راشد آذر کا ذہنی مسلک
ہے اور اسی نقطۂ نظر سے وہ حقیقت کا ادراک بھی کرتے ہیں۔ فنی زندگی میں
ادراک اور اظہار ساتھ ساتھ چلتے ہیں، انھیں ایک دوسرے سے جدا کرنا گویا
ناخن کو گوشت سے جدا کرنا ہے۔ صدائے تیشہ کے دیباچے میں انھوں نے
قدرے تفصیل سے اس مسئلے پر بحث کی ہے اور اپنے عقیدے کا اظہار ان
لفظوں میں کیا ہے "شاعر کو صرف زیبِ محفل ہی نہیں شریکِ شورشِ محفل
بھی ہونا چاہیے"۔ کہنے کی حد تک یہ بات آسان معلوم ہوتی ہے۔ لیکن یہ بات
اگر شاعر کا عقیدہ بن جائے تو اُس کے ادراکِ حقیقت پر فیصلہ کن حد تک
اثر انداز ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک نِرے تماش بین کا ادراکِ حقیقت ایک
'شریکِ شورشِ محفل' کے ادراکِ حقیقت سے بنیادی طور پر مختلف ہوگا۔ ایک
بڑا تماش بین بھی حقیقت کو متحرک دیکھ سکتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ حرکت میں
شریک ہو۔ جو حرکت میں شریک ہوگا، یا شریک ہونے کے ارمان رکھے گا اُس کی جذباتی
کیفیت کا ایک محض شاہد کی جذباتی کیفیت سے مختلف ہونا ضروری ہے۔ حرکت کا

مشاہدہ بھی ایک تشویش کی موضوعی کیفیت کو جنم دے سکتا ہے لیکن اس تشویش میں شخصی موت یا شخصیت کی موت کا اندیشہ شامل نہیں ہوتا۔ شریکِ شورشِ محفل کی تشویش میں موت صرف ایک امکانی واقعہ نہیں رہتی بلکہ ہر لحظہ منڈلاتی رہتی ہے۔ اسی طرح ایک نئے عنصر کی پیدائش کا تصور، اول الذکر صورت میں ایک معروضی مسرت کے امکان کی طرف اشارہ کرتا ہے اور دوسری صورت میں نئے کی پیدائش کا امکان، انفرادی موت کے احتمال کو گوارا بنادیتا ہے۔ اسی لیے حقیقی وابستگی (ENGAGMENT-COMMITMENT) کے فن میں موضوعی عنصر شعری خیال اور شعری حیثیت کو زیادہ جاندار بنادیتا ہے۔ اسی بات کو اقبال نے یوں بیان کیا تھا "معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود"۔ یہ حیاتیت اور VITALITY یقیناً فن کے دوسرے پسندیدہ عناصر کو کم کردیتی ہے جیسے ایمائیت اظہار کی پیچیدگی وغیرہ ایک یوٹوپیائی شعور نہ صرف فنی حیثیت کی حیاتی قوت میں اضافہ کردیتا ہے بلکہ اس یوٹوپیا کو حقیقت بنانے کے جوش اور آرزو سے شاعرانہ شخصیت زیادہ پرخلوص بن جاتی ہے۔ یوٹوپیائی شعور کی بدولت خود ادراکِ حقیقت متحرک ہوجاتا ہے اور نظر حال سے مستقبل کی جانب رواں ہوجاتی ہے، اسی لیے ضروری نہیں کہ وابستگی ہر صورت میں شعر کے لیے رکاوٹ بن جائے۔ اہم بات صرف یہ رہ جاتی ہے کہ شاعر شخصیت کا مالک ہے یا نہیں۔ ایک فن کار کے لیے بھی خودپن (SELFHOOD) اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ ایک عملی انسان کے لیے۔

راشد آذر کی ایک نظم "سرِ جنوں ختم نہیں ہوا ہے" میں یہ مستقبلی رویہ نمایاں ہوتا ہے اور یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر نے ایک شخصیت حاصل کرلی ہے۔ مثلاً ان سطروں میں:

مشین انساں کا کام کرنے لگے ہیں سارا
مگر کہانی وہی رہی ہے
دلِ تمنّا ہے زخم خوردہ
ہے چشمِ احساس اشک افشاں
صدائے غم ہے گلو گرفتہ

امید کا ہے نگار سینہ
ہتھیلیاں کشتِ خشک جیسے
کہ جن پہ چھالوں کی فصل پک پک کے کٹ چکی ہے
اگرچہ اس ظلم کی کوئی انتہا نہیں ہے
خوشی تو یہ ہے مگر
کہ اب تک
سرِ جنوں خم نہیں ہوا ہے۔
ابھی یہ ماتم نہیں ہوا ہے

اس دور میں سرِ جنوں کا خم نہ ہونا شخصیت کی سب سے بڑی پہچان ہے اور یوٹوپیائی شعور کی علامت۔ اس منزل پر ایک تصوّرِ حیات سے وابستگی، شاعرانہ وابستگی بن جاتی ہے اور اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ شاعر کا ادراکِ حقیقت صرف ایڈیولاجیکل نہیں ہے بلکہ اصلاً یوٹوپیائی ہے۔ مارکسزم سے وابستگی دو سطحوں پر ہو سکتی ہے۔ ایک سطح تو "گوراں" پارٹی لائین کی ہے جسے عام طور پر ہمارے ملک میں ترقی پسندانہ نقد و نظر کہا جاتا ہے۔ دوسری سطح اور زیادہ گہری سطح، انسانی زیست کے ادراک اور عرفان کی سطح ہے۔ اس سطح پر یہ ضروری نہیں ہوتا کہ شاعر، ادب اور فن کے بارے میں مارکس، اینگلز، لینن یا ماؤ کے بیانات سے ہر قدم پر استفادہ کرتے رہے بلکہ اس کے لیے مارکسزم عرفانِ حقیقت کا ایک وسیلہ بن جاتا ہے۔ پہلی سطح پر پارٹی کا شاعر، پارٹی لٹریچر لکھ سکتا ہے اور ظاہر ہے کہ سیاسی زندگی اور جدوجہد میں اس کا ایک مقام ہے لیکن لفظ لٹریچر کبھی کبھی لسانی التباس بھی پیدا کر دیتا ہے۔ عام طور پر مارکسزم اور فن کے ربط کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے معتقد اور دشمن دونوں اس بات کو فراموش کر جاتے ہیں کہ مارکس اور اینگلز نے فن کی فنی اہمیت سے زیادہ فن یعنی آرٹ اور ادب کے سرچشموں اور اقداروں سے بحث کی ہے۔ یہ بحث ادب فہمی کے لیے یقیناً ضروری ہے اور مارکس اور اینگلز کی

یہ بحث تاریخ جمالیات میں بڑی اہمیت رکھتی ہے ادب اور فن بہرحال انسان کے
تاریخی کلچر کا ایک شعبہ ہیں اور انسان کے شعورِ ذات کا اظہار۔ انسان کا شعورِ
ذات تاریخ سے اتنا بے نیاز نہیں رہتا جتنا کہ تصوف پسند باور کرتے ہیں۔ مارکس
اور اینگلز کے پیش نظر یہ سوال تھا کہ سرچشمہ ہیگل کے مطابق SPIRIT
(جرمن لفظ GEIST اور انگریزی لفظ SPIRIT کا ترجمہ "روح" کہاں تک موزوں
ہے یہ ایک اہم سوال ہے۔ روح کو اس کے اصلی مفہوم میں لیا جائے تو غیر
موزوں نہیں) کی زندگی اور اس کی منطق ہے یا مادی تاریخی انسانی کلچر۔ مارکس کے
نزدیک خود زندگی کے روحانی عناصر (مارکس خالص یورپی روایت کے مطابق فن اور
کلچر کو روحانی یا SPIRITUAL PROCESS کے نام سے یاد کرتا ہے) ایسے
مظاہر ہیں جو انسان کی واقعی معاشی، تاریخی زندگی سے ابھرتے اور اس سے
متعین ہوتے ہیں، لیکن اسی مقام پر رک جانا خود مارکس اور اینگلز کے الفاظ میں
مارکسزم کو مسخ کر دینا (VULGARIZE) ہے۔ مارکس اور اینگلز نے بار بار اس
امر کی وضاحت کی ہے کہ معاشی بنیاد اور بالائی عمارت کی مختلف سطحوں کے درمیان
ربط ایک ہی نوعیت کا نہیں ہوتا۔ مثلاً معاشی بنیاد اور سیاست اور قانون
میں ربط نسبتہً قریبی ہوگا لیکن معاشی بنیاد اور روحانی مظاہر کے درمیان ربط اتنا
راست اور قریبی نہیں ہوتا روحانی مظاہر جیسے مذہب، فلسفہ اور فن جو مارکس کے
الفاظ میں "آسمانوں کو چھونے لگتے ہیں (WHICH STILL HIGHER IN
SPACE) اپنی بنیاد سے دور جا سکتے ہیں اور ان کی حرکت اور ارتقا کے خود
مختار قوانین عالم وجود میں آجاتے ہیں۔ سماجی شعور کا ارتقا خود اپنی ایک منطق
رکھتا ہے۔ اردو تحریروں اور خصوصاً ترقی پسند تنقید میں سماجی شعور کو عام طور پر
سماج کے شعور کا مرادف تصور کیا جاتا ہے حالانکہ مارکس اور اینگلز کے فلسفے
CONCIOUSNESS OF SOCIETY-SOCIAL CONCIOUSNESS کے
کے ہم معنی نہیں بلکہ شعور کی ماہیت پر روشنی ڈالتا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ

انسانی شعور اپنی ماہیت میں سماجی یا عمرانی شعور ہے اسی بات کو اس مشہور بیان میں ضبط کیا گیا ہے۔ شعور وجود یا BEING کا منبع نہیں ہے بلکہ وجود شعور کا سرچشمہ ہے اور تاریخ سے مربوط یہی مارکسزم کا بنیادی تصوّر ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ مارکس اور اینگلز نے سرے سے آرٹ کی خود مختاری یا AUTONOMY کی مخالفت نہیں کی ہے بلکہ علمی بنیاد پر آرٹ کے ماخذ کی تشریح کرتے ہوئے اس کی اضافی خودمختاری کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ اس اضافی خود مختاری کے نظریے کی بدولت مارکس کے لیے یہ اچنبھے کی بات نہیں تھی کہ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے جرمنی جیسے صنعتی لحاظ سے پسماندہ علاقے میں کانٹ، فشٹے، ہیگل، گوئٹے اور ہائینے جیسے لوگ پیدا ہو سکے۔ مارکس اور اینگلز کا یہ اصرار بے جا نہیں کہ ان مفکروں اور ادیبوں کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے ان ملکوں کی عام تمدّنی اور سماجی زندگی کا مطالعہ ضروری ہے۔ اس لیے کہ ادب اور نظریے بہر حال ایک تمدّن میں پیدا ہوتے ہیں۔ یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ مارکس نے ادب اور فن کو تمدن کے ماتحت کر دیا (REDUCED) بلکہ ان کے حیاتی ربط کو تلاش کرنے کی کوشش کی۔ یہ یورپی فلسفیانہ مزاج کی ایک اہم ارتقائی منزل ہے۔ یورپی مزاج کے لیے تاریخ ایک اہم بلکہ ایک منزل پر (ہیگل) اہم ترین اصول رہی ہے۔ (یہ دوسری بات ہے کہ مشرق میں تاریخ نے ابھی تک پوری طرح جنم نہیں لیا ہے یہاں صرف ابدی حیات ہے یا ابدی فنا۔

ہمارے تمدّن میں اقبال کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ اس نے پہلی بار اس یورپی روایت کو اپنے ذہن اور فکر کا ایک جزو بنایا۔ یہ صرف اقبال کی دین ہے کہ تاریخ کا اصول اردو ادب اور تمدن میں رواج پا سکا) مارکس کا بڑا کارنامہ یہ تھا کہ اس نے تاریخ کی واقعی حرکت کو انسانی تمدّن کے لیے ایک کلید تصوّر کیا۔ مابعد مارکس یورپی فکر میں تاریخ ایک اہم ترین اصول بن جاتی ہے اور انسانی ماہیت کو متعین کرتی ہے۔ عصری شعور نے اس امر کو تقریباً تسلیم کر لیا ہے کہ انسانی ماہیت انسانی تاریخ سے الگ کوئی مجرّد حیثیت نہیں رکھتی۔ انسانی ماہیت غیر [illegible] بلکہ

اور ترقی کرتی ہے اور زندگی کو بدلنے کے اسی عمل میں انسان خود اپنے آپ کو
بدلتا رہتا ہے۔ یعنی انسانی شعور کی تبدیلیاں، انسانی تاریخ کی تبدیلیوں
کا اظہار ہیں۔ ادب اور فن کے مختلف ادوار بھی معجزے کے طور پر ظہور میں
نہیں آتے بلکہ کلچر کی عام تبدیلی کا تخلیقی اظہار ہوتے ہیں۔ اگر RAPHAEL
نے مسیح کی طفولیت اور مریم کے موضوع کو ایک نئے انداز سے پیش کیا تو وہ دراصل
ایک نئے ابھرتے ہوئے انسانیت پرور تمدن کا اثر تھا۔ اس طرح مارکس نے ادب اور
فن کو انسانی تاریخ اور تمدن سے مربوط کرنے کی کوشش کی لیکن خود اس نے ادبی تنقید
کے کوئی اصول وضع نہیں کیے۔ ٹراٹسکی نے اپنے ادبی دور میں یہ لکھا تھا کہ مارکسزم
کے طریقے ادب کے طریقے نہیں ہیں" یا "صرف مارکسزم کے اصولوں سے یہ بات طے
کرنا ٹھیک نہیں ہوگا کہ فن کے کن نمونوں کو رد یا قبول کیا جائے، فن کے کسی بھی مظہر
کی فن کے قانون ہی سے تنقید کی جانی چاہیے۔ مارکسزم اس بات کی وضاحت کرتا ہے
کہ کیوں اور کس بنا پر تاریخ کی ایک خاص منزل پر آرٹ کا ایک نیا رجحان ابھرا
یا دوسرے لفظوں میں وہ کونسی قوتیں تھیں جنھوں نے اس نئے رجحان اور اس نئے
فن کا رانہ مظہر کا مطالبہ کیا تھا" (TROTSKY - LITERATURE AND REVOLTION)
اسی طرح پلے خانوف نے زیادہ گہرے انداز میں اس بات کو جاننے کی کوشش کی کہ کیوں
ایک خاص دور میں فن برائے فن کا رجحان پیدا ہوتا ہے اس کے خیال میں یہ اس
وقت ہوتا ہے جب فن کار اور اس کے سماجی ماحول میں ایک عدم توازن ــــ
DISCARD پیدا ہو جاتا ہے۔ اسی طرح وہ ادب کے افادی تصوّر کے دونوں رخ پیش
نظر رکھتا ہے ایک جابرانہ نظام میں یہی تصوّر ادب کو حکمرانوں کے مفاد کا تابع بنا دیتا
ہے۔ پلے خانوف کے نزدیک ادب اور فن کا سرچشمہ انسان کی وہ ذہنی فعلیت ہے
جسے وہ CONTEMPLATIVE FACULTY کا نام دیتا ہے۔ یہ نظریہ مارکسزم
کی [illegible] بہرحال ایک اہمیت رکھتے ہیں۔
لینن نے ایک خاص تاریخی دور میں "پارٹی ادب" کا نظریہ پیش کیا۔ [illegible]

ہرگز یہ نہیں تھا کہ تمام ادب کو پارٹی اغراض کا تابع بنا دیا جائے۔ خود لینن بیوپی کلاسکی
موسیقی اور ادب کا شیدائی تھا اور ٹالسٹائی کا مداح۔ ان روشن پہلوؤں کے باوصف
ایک اہم بات جو یاد رکھنی ہے وہ یہ ہے کہ عام طور پر مارکسی ادبی نقطۂ نظر حقیقت
پسندی کی جانب مائل رہا، یہی اس نقطۂ نظر کی طاقت بھی ہے اور یہی اعتقاد پیروؤں
کے لیے ایک رکاوٹ بھی۔ حقیقت پسندی پر یک طرفہ اصرار کا نتیجہ تھا کہ بیسویں صدی
کے اوائل میں مارکسی نقاد CUBISM کی فن کارانہ طاقت اور اس کے انقلابی
امکانات کو محسوس نہ کر سکے۔ اسی طرح آج نئے ناول کے فن کے ادبی انقلابی
امکانات کا اندازہ کرنے میں یہ ناکام ہیں۔

اردو ادب میں جدیدیت اور ترقی پسندی کی گمراہ کن بحث اسی ذہنی ناپختگی
کا نتیجہ ہے جو ان دونوں مکاتب میں مشترک ہے۔ اسی نزاع کا کھوکھلا پن واضح
ہو جاتا ہے اگر ہم اردو شاعروں سے ہٹ کر، مغربی روایت میں پہنچ جائیں، مثلاً
نرودا، بیسویں صدی کا شاعر ہے مارکسی ہے اور اس لحاظ سے تدنی حیثیت سے
ترقی پسند ہے لیکن مغربی ادب میں جدید رجحان کا بھی نمائندہ ہے۔ اراگون فرانسا
کے ادب کا ایک تسلسل ہے اور اسی روایت میں بامعنی ہے۔ ادب میں جدید ہونا،
ترقی پسندی کی نفی ہے اور نہ ضروری طور پر اس کا اثبات اور نہ جدیدیت لازمی طور پر
ترقی پسندی کی توسیع ہے۔ آج ن۔م راشد جدید بھی ہیں اور تیسری دنیا کی
آواز بھی۔ جدیدیت، ایک ادبی اصطلاح کی حیثیت سے ایک نئے IDIOM کی
تلاش تھی خود ایک ہی شاعر کے مختلف ادوار میں اس تبدیلی کے نمونے ملتے ہیں۔
بانگِ درا سے بالِ جبریل تک اقبال کا شعری سفر، ان کے IDIOM کی تبدیلی کا سفر
ہے۔ مخدوم کی دو نظموں "گزر بھی جا کہ ترا انتظار کب سے ہے" اور آخری دور کی نظم
"ستا تا" کا فرق، اتنا نظریاتی نہیں ہے جتنا IDIOM کی تبدیلی کا فرق ہے۔
یہاں عرض کرنا یہ ہے کہ مارکسزم حقیقت کے ادراک اور عرفان کا وسیلہ باقی [illegible]
ہے IDIOM کی تبدیلی کے باوجود۔ لیکن IDIOM کی اس تبدیلی [illegible]

شعوری یا غیر شعوری طور پر حیثیت کی تبدیلی بھی بڑی حد تک اثر انداز ہوتی۔ حیثیت کی تبدیلی نقطۂ نظر کی تبدیلی نہیں ہے بلکہ اس امر کی علامت ہے کہ حقیقت اور موضوع کا رابطہ بدل گیا ہے۔ فن کارانہ حقیقت پسندی کی ایک حد ہے یعنی حقیقت کے فن کارانہ ادراک میں INTERIORIZATION کا عمل جاری رہتا ہے اگر یہ عمل نہ ہو اور نری حقیقت پسندی رہے تو شاعر خطیب بن جاتا ہے۔ ترقی پسندی کے دوسرے دور کی شاعری کا تصور، شاعروں کا مارکسزم نہیں تھا بلکہ ان کا خطیبانہ انداز تھا۔ عصری حسیت اور اس کا آفریدہ IDIOM اس خطابت کے مغایر ہے۔ جدید شاعر کا منفی پہلو یہ ہے کہ خطابت کا عنصر کم ہوتا جا رہا ہے، یہ ادب کی جدلیات ہے۔ ادب میں منفیت — NEGATION کا عنصر، خارج سے نہیں آتا بلکہ خود ادب کے اندر جنم لیتا ہے۔

جب میں نے اپنے معیار سے راشد آذر کی نظموں کو پڑھا تو میں نے یہ محسوس کیا کہ جہاں "نقشِ آذر" میں راشد پر ایک جذباتی معصومیت طاری تھی اور بات کہنے کا انداز ساحرانہ خطیبانہ تھا "صدائے تیشہ" میں وہ اس جذباتی خطابت سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اب حقیقت انھیں زیادہ گہری متنوّع اور پیچ در پیچ نظر آتی ہے۔ بنیادی طور پر وہ مارکسی ہیں یعنی حقیقت کے خارجی اور داخلی، دونوں پہلوؤں کو مساوی اہمیت دیتے ہیں لیکن روایتی ترقی پسندوں کی طرح ہمیشہ ایک سطحی رجائی نقطۂ نظر سے تاریخ اور اپنے دور کا مشاہدہ نہیں کرتے۔ اسی لیے انسان کے درد و کرب میں بھی برابر کے شریک رہنے کے لیے تیار ہیں۔ مثلاً ان کی نظم سرحد کا یہ آخری حصّہ،

"میں ایسی لاشخصیت زدہ زندگی کے میلے سے اپنی شخصیت بچا کر
خود اپنے شانوں پہ اپنا مصلوب سر لیے تم سے صرف اخلاص چاہتا ہوں
مگر
اگر تم یہ چاہتی ہو

میں تم سے شکوہ کی بھیک، مانگوں
نہیں، یہ مجھ سے نہ ہو سکے گا
یہ میری سرحد ہے، اس سے آگے
مرے لیے صرف خودکشی ہے (سرحد)

یا

کہاں ہیں آخر جڑیں ہماری
یادوں کا مستقبل کیا ہے
میں بھی اپنی
پچھلی عمر کو ماضی کے اندھے غاروں میں
پھینک آیا ہوں
اور بیٹھا اب سوچ رہا ہوں
مستقبل کا
ماضی کے اندھے غاروں سے
کیا رشتہ ہے (خلا)

یا

میں کبھی گردِ یقیں کے پیچھے
آنکھیں ملتا ہوا دیوانوں کے مانند یونہی دوڑتا ہوں
کبھی مایوسی کی دیوار سے ٹکرا کر
بیٹھ جاتا ہوں کہ دم بھر کو ذرا سستا لوں
اور پھر گردِ یقیں کے پیچھے
دوڑنے لگتا ہوں تسکینِ گماں کی خاطر
(گردِ یقین)

یہ نہ اقدار کی شکست و ریخت کی بات ہے اور نہ عصرِ حاضر کی [illegible]

شعوری یا غیر شعوری طور پر حسیت کی تبدیلی بھی بڑی حد تک اثر انداز ہوتی ۔ حسیت کی تبدیلی نظر یہ یا فلسفے کی تبدیلی نہیں ہے بلکہ اس امر کی علامت ہے کہ حقیقت اور موضوع کا رابطہ بدل گیا ہے ۔ فن کارانہ حقیقت پسندی کی ایک حد ہے یعنی حقیقت کے فن کارانہ ادراک میں INTERIORIZATION کا عمل جاری رہتا ہے اگر یہ عمل نہ ہو اور نری حقیقت پسندی رہے تو شاعر خطیب بن جاتا ہے ۔ ترقی پسندی کے دوسرے دور کی شاعری کا قصور، شاعروں کا مارکسزم نہیں تھا بلکہ ان کا خطیبانہ انداز تھا۔ عصری حسیت اور اس کا آفریدہ IDIOM اس خطابت کے مغایر ہے ۔ جدید شاعر کا نفی پہلو یہ ہے کہ خطابت کا عنصر کم ہوتا جا رہا ہے، یہ ادب کی جدلیات ہے ۔ ادب میں منفیت ــــ NEGATION کا عنصر، خارج سے نہیں آتا بلکہ خود ادب کے اندر جنم لیتا ہے ۔

جب میں نے اپنے معیار سے راشد آذر کی نظموں کو پڑھا تو میں نے یہ محسوس کیا کہ جہاں نقشِ آذر میں راشد پر ایک جذباتی معصومیت طاری تھی اور بات کہنے کا انداز ساحرانہ خطیبانہ تھا "صدائے تیشہ" میں وہ اس جذباتی خطابت سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہے ہیں ۔ اب حقیقت انھیں زیادہ گہری متنوع اور پیچ در پیچ نظر آتی ہے ۔ بنیادی طور پر وہ مارکسی ہیں یعنی حقیقت کے خارجی اور داخلی دونوں پہلوؤں کو مساوی اہمیت دیتے ہیں لیکن روایتی ترقی پسندوں کی طرح ہمیشہ ایک سطحی رجائی نقطۂ نظر سے تاریخ اور اپنے دور کا مشاہدہ نہیں کرتے ۔ اسی لیے انسان کے درد و کرب میں بھی برابر کے شریک رہنے کے لیے تیار ہیں ۔ مثلاً ان کی نظم سرحد کا یہ آخری حصہ،

" میں ایسی لاشخصیت زدہ زندگی کے میلے سے اپنی شخصیت بچا کر
خود اپنے شانوں پہ اپنا مصلوب سر لیے تم سے صرف اخلاص چاہتا ہوں
گر :

اگر تم یہ چاہتی ہو

میں تم سے شکوہ کی بھیک مانگوں
نہیں، یہ مجھ سے نہ ہو سکے گا
یہ میری سرحد ہے، اس سے آگے
مرے لیے صرف خودکشی ہے (سرحد)

یا

کہاں ہیں آخر جڑیں ہماری
یادوں کا مستقبل کیا ہے
میں بھی اپنی
پچھلی عمر کو ماضی کے اندھے غاروں میں
پھینک آیا ہوں
اور بیٹھا اب سوچ رہا ہوں
مستقبل کا
ماضی کے اندھے غاروں سے
کیا رشتہ ہے (خلا)

یا

میں کبھی گردِ یقیں کے پیچھے
آنکھیں ملتا ہوا دیوانوں کے مانند یونہی دوڑتا ہوں
کبھی مایوسی کی دیوار سے ٹکرا کر
بیٹھ جاتا ہوں کہ دم بھر کو ذرا سستا لوں
اور پھر گردِ یقیں کے پیچھے
دوڑنے لگتا ہوں تسکینِ گماں کی خاطر
(گردِ یقین)

اقدار کی شکست و ریخت کی بات ہے اور عصر حاضر کی شکستگی [illegible]

بلکہ اضطرابی دور میں ایک مضطرب شخص کی اقدار کی بازیافت کی والہانہ جستجو ہے۔
اس نظم اور اس طرح کی بعض اور نظموں میں راشد آذر کے لہجے کا وقار، اور ایک غم آگیں فضا دلکش بن جاتی ہے۔ یہ ایک اچھی اور خوش آیند علامت ہے کہ راشد آذر نے بعض نظموں میں نرم اور دھیمی رفتار سے حرکت والے الفاظ کا انتخاب کیا ہے۔ مثلاً ان کی نظم ادھوری کہانی اس کی ایک اچھی مثال ہے۔

ایک نظم میں راشد آذر نے ایک نئے اور خالصتہً عصری مسئلے کو پیش کیا ہے سائنس کی تیز رفتار ترقی نے جہاں اعضا کی تبدیلی کو ممکن بنا دیا ہے وہیں ایک نیا جذباتی مسئلہ بھی پیدا ہو گیا ہے، اور یہ مسئلہ ہے انسان کی اپنی عینیت یا IDENTITY کا۔ ہم صرف حافظے سے عبارت نہیں ہیں ہر چند کہ یہ ہماری اصلی عینیت کا محافظ ہے ہمارا اپنا جسم اور جسم کے اعضا ہمارے نفس سے گہرا ربط رکھتے ہیں۔ یہ خیال کہ یہ آنکھ جس سے میں اب دیکھ رہا ہوں میری نہیں تھی، ایک عجیب قسم کی جذباتی کیفیت پیدا کر سکتا ہے۔ راشد آذر، اس ہیبت ناک مستقبل کا تصوّر کرتے ہیں جب انسانی دماغ بھی بدلا جا سکے گا۔ اس نظم سے راشد کی ذہنی پختگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اب وہ سائنس کی ترقی سے پیدا ہونے والے انسانی مسائل کا بھی ادراک کرتے ہیں اور بڑی ترقی کی پرستش نہیں کرتے —— DEHUMANIZATION کے بھیانک امکانات، جدید سائنس اور ٹکنالوجی کی نئی پیداوار ہیں اور انسانی عینیت کا مسئلہ (اعضا کی تبدیلی کے بغیر بھی) آج جتنا شدید ہے شاید کبھی نہیں تھا۔

نظموں کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک بات کھٹکتی تھی راشد آذر اپنے خیالات اور احساسات کو قاری تک پہنچانے کا خاص اہتمام کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس سے قاری اور شاعر کا رشتہ متعین ہو جاتا ہے۔ شاعر کا قاری کے ساتھ اس طرح کا ربط، شاعر کے لیے مناسب نہیں ہوتا سوائے اس کے کہ شاعر کا مقصد صرف قاری کے جذبات کو ابھارنا ہو اور اُسے فوری آمادۂ عمل کرنا ہو۔ ظاہر ہے کہ

راشد آذر کی شاعری کا یہ مقصد نہیں ۔ خوشگوار ابہام ایک ایسے ربط کو جنم دیتا ہے جس کی وجہ سے قاری شاعر تک پہنچنے کی سعی کرتا ہے ۔ اس سعی میں قاری بھی اپنے آپ کو دریافت کرتا ہے ۔

اس مجموعے میں چند غزلیں بھی شامل ہیں اور اُن کے مطالعہ کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا کہ راشد آذر کی شاعری کا یہ اگلا قدم ہوگا یہ صرف شعری تکنیک کا سوال نہیں ہے خوش گوار ابہام اور ادراکِ حقیقت کی اُس منزل پر پیدا ہوتا ہے جہاں شاعر حقیقت کو زیادہ سے زیادہ درونیت عطا کرتا ہے ۔ حقیقت کا شاعرانہ عرفان ' سائنسی یا حکیمانہ عرفان سے مختلف ہے اور حقیقت کا درونی عرفان ' مارکسزم کے خلاف نہیں ہے کیوں کہ یہ ضروری نہیں کہ اس عرفان کا نتیجہ اپنی ذات یا محصوری ہو ۔ مارکسزم سے پیدا ہونے والا شعری رویہ ' اصل میں انسان کے وجود اور اس کے جہاتی ایسے اور مستقبل کے ممکن طریقے سے بے نیازی کے خلاف ہوتا ہے انسان اور کائنات اور فرد اور سماج میں ایک متحرک ربط کی تلاش اور کسی ذہنی رویے کا نصب العین ہے اور یہی راشد آذر کی شاعری کی اساس ہے ۔ اس لیے راشد آذر کے لہجے میں وہ غم گساری نظر آتی ہے جو ترقی پسند شاعروں کی پچھلی نسل کی شاعری میں مفقود ہوتی جارہی ہے ۔ اب ان آسودہ حال شاعروں کے پاس کبھی کبھی ایک جذباتی رو نظر آجاتی ہے جو بہرحال سچی غم گساری سے مختلف ہوتی ہے ۔ راشد آذر نے عوام کے ساتھ کبھی گہرا جسمانی ربط قائم نہیں کیا اور شاید اسی لیے اُن کے اور عوام کے درمیان ربط میں کبھی BAD FAITH کا اثر نظر نہیں آتا ۔ ان کے عقیدے میں کبھی ایسا بحرانی نقطہ نہیں آیا جہاں انھیں اپنے آپ سے اور اپنی فکر سے دحشت محسوس ہوتی اسی لیے اُن کے جذبۂ غم گساری میں ایک خلوص بدرجۂ معصومیت ہے ۔ اُن کا خلوص شفاف ہے اسی بنا پر وہ دل کی بات کہہ جاتے ہیں ۔ اس مجموعے میں کئی ایسی نظمیں ہیں جن میں تجربہ اور اظہار ایک وحدت بن جاتے ہیں اور اظہار کا سلیقہ تجربے کی وقعت میں اضافہ کر دیتا ہے ۔ مثلاً 'گردِ یقین' ' سرحد' 'آسیب' 'مسافر' ایک نظم سیر جنوں ختم نہیں ہوا ہے ' ادھوری کہانی ' 'عقلِ عیّار' ' ۶۷ء ' دو افسانے ' قربتیں اور فاصلے '

ایسی نظمیں ہیں جو راشد کے شعری سلیقے کی گواہی دیتی ہیں۔ ان میں غم گساری، خلوص اور انسان سے تعلق خاطر نمایاں ہیں اور ان کا لہجہ سطحی جذباتیت اور خطابت سے پاک ہے لیکن ساتھ ہی چند ایسی بھی نظمیں ہیں جو مجموعی طور پر ان سے مطابقت نہیں رکھتیں جیسے طفلِ معصوم' بازار میں موت بک رہا ہے' ذرّیں لبادے اور نئی نسل۔ ان نظموں کا تصوّر ان کے موضوعات نہیں ہیں۔ بلکہ ان کی جذباتیت ہے ان میں ترقی پسندی کے گزشتہ دور کی آواز سنائی دیتی ہے۔ راشد کی آواز اب مختلف ہو رہی ہے اور سنجیدہ۔ اِن نظموں کا ذکر ویسے ضروری نہیں تھا لیکن تبصرہ نگاری کے آداب کی خاطر ان کی طرف اشارہ کرنا پڑا۔ کوئی موضوع ایسا نہیں ہے جو شاعری کے لیے موزوں نہ ہو۔ مثلاً ان کی ایک نظم "دشمن" کا موضوع وقتی ہے لیکن انسان کی موضوعی تبدیلی کا ایک موثر اظہار ہے۔

اب راشد کے شعری تجربے کا میدان وسیع نظر آتا ہے۔ نئے تجربات کے لیے انھیں ایک نئی زبان کی تلاش بھی ہے فن کے ساتھ اُن کی والہانہ وابستگی اس بات کا یقین دلاتی ہے کہ بہت جلد ان کا فن تجربے اور اظہار کی اُس وحدت کو حاصل کرنے کا جو شعر کا نصب العین ہے۔

راشد آذر

یہ دو آنکھیں

حقیقت لوگ کیا جانیں
کہ میں تیرے جنوں میں آج تک
مجنوں بنا کیوں پھر رہا ہوں

میں اپنے رات، دن، اور دوپہر کو
شکم، دل، ذہن میں تقسیم بھی کرنے نہ پایا
یہ دو آنکھیں لیے دن رات پھرتا ہوں
یہ دو آنکھیں جو اب تک تیری آنکھوں کے فسانوں میں
الف لیلیٰ کے افسانوں کا افسوں یاد کرتی ہیں
ان آنکھوں کو
تری زلفوں کے بادل اور بدن کا لوچ

وہ ابرو وہ چہرہ
یاد ہے اب تک

یہ آنکھیں کاش اندھی ہو گئی ہوتیں
اب ان آنکھوں سے [illegible]

راشد آذر

لفظوں کی زندگی

شام کٹتی نہیں میں کاٹ دیا کرتا ہوں
چاند کی کرنوں میں تالاب کی موجیں گن کر
اور پھر رات گزر جاتی ہے
اور پھر دن بھی نکل آتا ہے
میں تری قبر سے ہوتا ہوا دفتر کو چلا جاتا ہوں
فائلیں کھول کے الفاظ کا منہ تکتا ہوں
کتنے بے معنی ہیں الفاظ، نہ جذبات نہ رنگ
انہی الفاظ پہ ہے ساری تجارت کی اساس
اور جو لفظ ترے منہ سے نکلتے تھے کبھی
آج وہ دفن ہیں احساس کی پہنائی میں
اور میں سوچ رہا ہوں کہ مری موت کو کتنے دن ہیں

اور بھی لوگ ہیں جو میری طرح بے مقصد
زندگی کاٹ دیا کرتے ہیں
اور مرتے ہیں تو سب کہتے ہیں بیچارہ شریف آدمی تھا
کتنے بے معنی ہیں الفاظ، نہ جذبات نہ رنگ
اور جو لفظ ترے منہ سے نکلتے تھے کبھی!

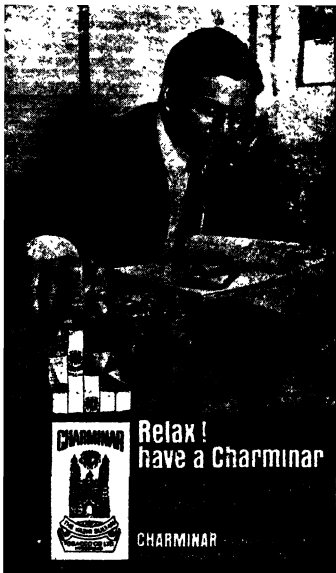
راشد آذر

یادوں کا مقبرہ

مری جوانی مجھے اب بھی یاد کرتی ہے
وہ رنگ ڈھنگ، وہ سج دھج، وہ بانکپن، وہ وقار
وہ سحر تھا کہ کبھی دن کو رات کہہ دیتا
تو لوگ چاند ستارے بھی دیکھ لیتے تھے
نظر اٹھاتا تو جھکتی تھیں خود بخود نظریں
وہ ولولہ، وہ تب و تاب وہ تمازت تھی
بجھے چراغ جلاتا تھا اپنی آنکھوں سے
اور آج اپنے ہی چہرے سے خوف کھاتا ہوں
پڑے نظر جو کبھی آئینے پہ بھولے سے
تو ڈر کے اپنی نظر سے نظر چراتا ہوں
دمکتا چاند، چمکتے ستارے شاہد ہیں
تمہارے ساتھ جوانی بھی دفن کی میں نے
اور آج اپنی ہی یادوں کا مقبرہ ہوں میں

راشد آذر

قطعات

یہ وقت عجب ہے کہ ہر چیز چھن گئی مجھ سے
مجھے تمھاری بھی یادوں پہ اختیار نہیں
میں سوچتا ہوں یہ منزل ہے کونسی کہ مجھے
تمھارے لوٹ کے آنے کا انتظار نہیں

ہم اپنے عشق کی خامی پہ روئے
سکونِ دل کی ناکامی پہ روئے
اگر روئے بھی ہم چھپ کر جہاں سے
تمھارے غم کی بد نامی پہ روئے

تمام مطلعِ دنیا پہ اک اُداسی ہے
تمھارے بعد مری زندگی سزا سی ہے
اسی زمین تمنا میں بیج بوئے تھے
یہی زمین مرے آنسوؤں کی پیاسی ہے

CHARMINAR
Relax !
have a Charminar
CHARMINAR

میر اور میریات

(صفدر آہ)

اردو شاعری میں میر تقی میر کو سب سے محترم اور مستند شاعر مانا جاتا ہے۔ اگر وہ اردو کے سب سے بڑے شاعر نہ مانے جائیں تب بھی انھیں اردو کے عظیم ترین شعرا میں شمار کرنے پر ہر صاحبِ ذوق مجبور ہے۔ میر کی معتقدی سے انکار ادب و شعر سے بے بہرہ ہونے کا ثبوت سمجھا جاتا رہا ہے۔ اس کے باوجود ہمارے ادب کی کم توفیقی ہے کہ ہم نے اب تک اپنے اس عظیم شاعر پر اتنی توجہ نہیں کی جس کا وہ مستحق ہے۔ غالبیات اور اقبالیات تو ہمارے تحقیقی و تنقیدی ادب کی خاصی نمو یافتہ شاخیں بن چکی ہیں مگر یہ بات ہنوز مرحلۂ آغاز میں ہے۔ ممکن ہے ہمارے محققین و ناقدین بھی کسی عنوان سے میر صدی کا انتظار کر رہے ہوں۔ کیوں کہ ہمارے یہاں یہ وطیرہ عام ہے کہ جب کسی شاعر کی صدی منائی جاتی ہے تب ہی اُس پر توجہ کی جاتی ہے اور پھر اُسی کو سب سے بڑا شاعر ثابت کرنے میں پوری کوششیں صرف کی جاتی ہیں۔ غالب کی طرف داری سخن فہمی کا معیار ہو یا نہ ہو، میر ناشناسی یقیناً سخن نافہمی کا ایک ثبوت ہے۔ میر کو پڑھنے اور سمجھنے اور محظوظ ہونے کو اُن سے ہم آہنگ کرنے کے لیے جس کھلی ہوئی شخصیت، کشادہ ذہن اور درد مند دل کی ضرورت ہے شاید اس سے اردو کے محققین کم ہی فیض یاب ہو سکیں۔

آبِ حیات کی [illegible] کوتاہیوں کی دادِ تحقیق دینے والوں نے میر صاحب کی غلط بیانیوں، خودستائی، دوسرے شعرا پر ان کی سخت تنقید وغیرہ کی تو جم خود خم ٹھونک کر تردید کی ہے مگر کسی نے محمد حسین آزاد سے آگے تحقیق و تفہیم میر میں ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھایا۔ ڈاکٹر صفدر آہ اس لحاظ سے ہماری تحسین کے مستحق ہیں کہ انھوں نے اس فراموش کردہ تحقیق شاعر پر توجہ کی۔ وہ پچھلے تیس پینتیس برس سے میر پر کام کر رہے ہیں۔ میر پر ان کی اور اردو کی پہلی مستقل تصنیف آج سے تقریباً چالیس سال پہلے ۱۹۳۴ء میں "فلسفۂ میر" کے نام سے شائع ہوئی تھی۔ صفدر آہ کو اپنی اس مقبولِ عام تصنیف کی فروگزاشتوں کا احساس تھا جو بجائے خود بڑی بات ہے۔ اس کی تلافی کے لیے خود انھوں نے ہی برس ہا برس کاوش و تحقیق کر کے "میر اور میریات" کے عنوان سے وہ تمام مواد یکجا کر دیا ہے جو میر کی شخصیت اور شاعری کے متعلق اب تک ادبی تحقیق میں حرفِ آخر کا درجہ رکھتا ہے۔

اب تک خواجہ احمد فاروقی کی کتاب "میر تقی میر۔ عہد اور شاعری" اپنی نوعیت کی سب سے مستند کتاب سمجھی جاتی تھی۔ قاضی عبدالودود کے سینکڑوں تحقیقی نوعیت کے اعتراضات کے باوجود میر پر یہ مستقل تصنیف ایسی تھی جس کا میر کے مطالعے کے سلسلے میں حوالہ ناگزیر تھا اور ہے۔ صفدر آہ نے نہ صرف خواجہ احمد فاروقی کی چند فروگزاشتوں بلکہ قاضی عبدالودود کے میر اور میریات کے سلسلے میں تحقیقی اعتراضات کا بھی ژرف نگاہی سے جائزہ لیا ہے۔ میر کی زندگی اور حالات کے متعلق معتبر مواد کی عدم دستیابی کی صورت میں میر کی خود نوشت پر اعتبار نہ کرنا تحقیق سے انصاف ہے نہ سخن فہمی کا تقاضا۔ آزاد کی تحقیقی کوتاہیوں پر اعتراض ہماری تحقیق میں عام شیوہ ہو گیا ہے کہ ہر شخص محقق بننے کے لیے آزاد کی تنقیص و تردید کو اپنے فن کی اسم اعظم سمجھتا ہے۔ صفدر آہ نے ان بیشتر بیانات کے بر خلاف آزاد کے بیانات کے درست ہونے کو ثابت کرنے میں تحقیق سے کام لیا اور ان

کے معترضین کی "ڈان کوئکزوٹیک بہم پسندی کا انصاف کے ساتھ تحقیقی و تنقیدی جائزہ
لیا ہے" میر اور میریات "کا یہ حصّہ اس کتاب کا حاصل ہے۔

صفدر آہ نے میر کے خاندان، مولد، آباو اجداد، تعلیم، عشق، مذہب اور کردار
کے متعلق تمام ممکن الحصول مواد اکٹھا کر کے ادب کے ناقدین و اساتذہ کی قابلِ لحاظ
خدمت انجام دی ہے۔ انھوں نے ذکر میرؔ کی روشنی میں میر کی شخصیت اور عہد کو
سمجھنے کی جو کوشش کی ہے وہ اپنی نوعیت کی پہلی اور بہت کامیاب کوشش ہے۔ ان
تحقیقات کے لیے انھوں نے خود میر کے کلام اور تصانیف سے ناقابلِ تردید شواہد فراہم
کیے ہیں۔ اس طرح بہت سے ایسے تعصّبات و مفروضات جو برس ہا برس سے میر سے
متعلق عام تھے، ان کی نہ صرف تردید ہوئی ہے بلکہ ہم اس تصنیف کی روشنی میں میر کو
زیادہ وضاحت کے ساتھ سمجھ اور سمجھا سکتے ہیں۔

کتاب کا دوسرا حصّہ میر کی شاعری کا تنقیدی جائزہ ہے۔ پہلا حصّہ مصنّف
کی چالیس سالہ کاوش کا نتیجہ ہے اور اس لحاظ سے بہت وقیع بھی ہے۔ میر فہمی کے
سلسلے میں صفدر آہ کی پہلی تصنیف کو جو اہمیت حاصل رہی ہے اُسے دیکھتے ہوئے میر شناسی کے
سلسلے میں ان کی شعری تنقید کو بھی کس طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن یہ حقیقت ہے
کہ دوسرا حصّہ پہلے کے مقابلے میں نسبتاً ہلکا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ صفدر آہ نے شعری
تنقید کے نئے اصولوں اور معیاروں کو پوری طرح نہیں برتا۔ ان کی تنقید کا انداز ایک
حد تک روایتی اور قدیم ہے۔ انھوں نے مختلف عنوانات کے تحت میر کے اشعار کو تقسیم
کیا ہے اور اس طرح ان کے کلام کی خصوصیات کو واضح کیا ہے۔ میر اور تصوف کے
عنوان سے ایک علاحدہ باب ہے۔ یہ باب وحدت الوجود اور اس کے صوفیانہ شعری
اظہارات کے زیادہ گہرے جائزے کا متقاضی تھا۔ ایک اور باب میر کے تقابلی مطالعے
کے عنوان سے میر اور اساتذۂ فارسی و اردو کے کلام کے موازنے پر مشتمل ہے۔ ان
ابواب کی اہمیت میر کی تفہیم و تدریس میں تسلیم کی جائے گی۔ تنقیدی حصّے کی خوبی
یہ ہے کہ صفدر آہ نے دوسرے ناقدین کی طرح ایک رخی تصویر پیش نہیں کی اور

ادبی وکالت کے جوش میں میر کے ہر نقص کو خوبی اور ہر کمزوری کو عظمت کی دلیل بنانے
کی کوشش کی ہے۔ ان کا انداز غیر جذباتی اور معروضی ہے۔ ان کی تنقید و تعریف سے
اختلاف کی تو گنجائش ہے مگر ان کے طریقۂ تنقید کی معروضیت اور دیانت کو پھر بھی
تسلیم کرنا پڑتا ہے۔

امید ہے کہ میر اور میریات کے سلسلے میں صفدر آہ کی یہ تحقیقی و تنقیدی تصنیف
قدر کی نگاہ سے دیکھی جائے گی اور میریات کے باب میں مستقبل کے کاموں کی بنیاد
بنے گی۔

—— ڈاکٹر وحید اختر

خواتینِ کربلا۔ کلامِ انیس کے آئینے میں

(بیگم صالحہ عابد حسین)

بیگم صالحہ عابد حسین اردو کی کہنہ مشق ناول نگار اور افسانہ نویس ہیں۔ انکے
ساتھ اردو کے شاعروں اور ادیبوں سے بھی انھیں گہرا شغف رہا ہے جس کا ثبوت
ان کی تحقیقی تصنیف "یادگارِ حالی" ہے۔ حالی کے بعد انھوں نے انیس کے کلام کا
مطالعہ اسی شوق اور لگن سے کیا ہے جو تحقیق و تنقید کی شرطِ اول ہے۔

میر کی طرح انیس بھی ہمارے عظیم شاعروں میں سے ایک ہیں مگر جو غالبیات اور
اقبالیات کی پرورش ہیں اتنی توجہ نہیں ہوئی جس کا ان کا کلام مستحق ہے۔ میر انیس کی
عظمت کا اعتراف غالب یا اقبال کو کسی صورت میں بھی کم وقعت نہیں کرتا بلکہ اگر ڈھنگ
سے مطالعہ کیا جائے تو ان شاعروں [illegible]
[illegible] ان کے کلام [illegible]

ہ واقف بھی ہے۔ انیس شناسی، انیس کے معتقدین و منکرین دونوں ہی غلطی کا ارتکاب
کرتے رہے ہیں۔ انیس کے سلسلے میں اب تک سب سے وسیع کام پروفیسر مسعود حسن رضوی نے
کیا ہے۔ مرثیے کے ادب کی تحقیق کے سلسلے میں ڈاکٹر مسیح الزماں کی تحقیقی کاوشیں بھی اہمیت
رکھتی ہیں۔ ۱۹۷۴ء میں انیس صدی تقاریب پوری اردو دنیا میں منائی جانے والی ہیں
جن کا اہتمام پچھلے دو تین برس سے ہو رہا ہے۔ جیسا کہ عام رواج ہے انیس صدی
تقاریب کے وسیلے سے ہمارے محققین و ناقدین انیس پر جلد ہی یورش کرنے والے
ہیں۔ اس سلسلے میں جہاں قابلِ قدر کام سامنے آئیں گے وہیں فروعی اور غیر معیاری
تصانیف کا بھی ڈھیر لگنے کا اندیشہ ہے لیکن اس وقت جب کہ مطلع صاف ہے انیس
پر کسی اہم تصنیف کو بہتر روشنی میں دیکھا جا سکتا ہے۔ صالحہ عابد حسین کی زیرِ تبصرہ تصنیف انیسیات
کے سلسلے میں ایک قابلِ قدر کوشش ہے جسے انیس صدی تقاریب کے سلسلہ ہائے تصانیف
کی پہلی قابلِ ذکر کڑی سمجھنا چاہیے۔

انیس اپنے اثرات کے لحاظ سے شاید میر اور غالب سے بھی زیادہ اہم ہو جاتے
ہیں کیونکہ طرزِ میر و غالب کی تقلید اتنی آسان نہیں جتنی طرزِ انیس کی پیروی نسبتاً سہل
ہے۔ حالی کے مسدس، اقبال و جوش کی بیانیہ شاعری کا لہجہ و اسلوب، ترقی پسند
شاعروں کی خطابیہ شاعری کا آہنگ اور جدید شاعری کی لفظیات کی وسعت سب کسی
نہ کسی طرح براہِ راست یا بالواسطہ طور پر انیس سے اثر پذیر رہی ہیں۔ انیس نے بیانیہ
شاعری کے امکانات کو جس طرح برتا اور اردو شاعری کی زبان کو جس طرح وسعت دی
ہے اس کی بنا پر ان کے کلام کو بعد کی نظمیہ شاعری میں بروئے کار آنے والے امکانات
کا دیباچہ سمجھنا چاہیے۔ اپنے کلام کی فنی خوبیوں اور اثرات کی وسعت کے لحاظ سے
انیس کی شاعری اس بات کی مستحق ہے کہ اس کا مختلف زاویوں سے مطالعہ کیا جائے۔
انیس کے مطالعہ میں ان برسوں میں جو توجہ ہو رہی ہے اس کا ایک سبب واقعۂ کربلا اور شہادتِ
حسین کے [illegible] سماجی، اخلاقی مضمرات اور عہدِ حاضر کے لیے ان کی معنویت و اہمیت
اجاگر کرنے کی [illegible] چغتائی نے انیس کے مراثی کی بنا پر حال ہی میں ایک ناول لکھا

کے کرداروں کو چنا ہے اور انھیں انیس ہی کی نظر سے دیکھا ہے۔ شعر کے مطالعے کا یہ طریقہ نیا ہونے کے ساتھ اہم بھی ہے۔ اس لحاظ سے زیر نظر کتاب کو انیس کے مطالعے میں ایک قابل قدر اضافہ ماننا چاہیے۔

——— ڈاکٹر وحید اختر

کینسر وارڈ

(ترجمہ: گوپال متل)

سولشے نٹسن کو موجودہ روسی ادیبوں میں وہی حیثیت حاصل ہے جو روس کے ادب عالیہ میں دوستوفسکی کی ہے۔ نوبل انعام ملنے کے بعد اس ناول نگار کی طرف ساری دنیا کی توجہ منعطف ہوئی۔ ادبی اور سیاسی دونوں حیثیتوں سے سولشے نٹسن کا موضوع انسان کا مقدر اور اس کی زندگی کا المیہ ہے جسے واضح کرنے کے لیے اس نے اپنے عہد کے روس اور وہاں کے نظام حیات کی تصویر کشی بھی کی ہے اور تنقید بھی۔ سیاسی لحاظ سے کمیونزم کے مخالفوں نے اس کی سماجی تنقید کے مضمرات پر ہی زیادہ توجہ کی ہے حالانکہ سولشے نٹسن کا فنی مطالعہ زیادہ توجہ کا مستحق ہے۔

کینسر وارڈ کو دو حصوں میں گوپال متل نے ترجمہ کیا ہے۔ اس کتاب کو ایک ایسے ادارے نے شائع کیا ہے جو مخالف کمیونزم پروپیگنڈے کے لیے اردو دنیا میں شہرت رکھتا ہے۔ ممکن ہے اس ترجمہ کی اشاعت سے مترجم کا مقصد روسی پروپیگنڈے [illegible] لیکن ترجمے کا یہ سیاسی پہلو ضمنی و فروعی حیثیت کا حامل ہے [illegible]

اہمیت اس بات کی ہے کہ اردو میں عہدِ حاضر کا ایک اہم ناول شائع ہو گیا اور اسی طرح ان حلقوں کی دسترس میں بھی ایک بڑے، ہم عصر ادیب کی تصنیف پہنچ گئی جو براہِ راست یا انگریزی ترجمے کے ذریعے اس ناول سے آشنا نہیں ہو سکتے تھے۔ اس لحاظ سے گوپال متل اردو خواں طبقے کے شکریے کے مستحق ہیں

سولژے نتسن کو عہدِ جدید کا دوستو فسکی کہا جاتا ہے اور یہ مشہور ہے کہ اس کی تصنیفات خود روس میں چوری چھپے ہی بکتی مگر ذوق و شوق سے مہنگے داموں بھی خرید کر پڑھی جاتی ہیں۔ جہاں تک مصنف کے اسلوب کا سوال ہے زیرِ نظر ترجمے کی روشنی میں جو ترجمہ در ترجمہ ہے کوئی رائے دینا مناسب نہ ہوگا' البتّہ مصنف کے اسلوب کے فکری پہلو کی بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس نے دوستو فسکی کی گہری انسان دوستی اور عرفانِ حیات و کائنات کی نئی سمتوں میں توسیع کی ہے۔ اسی بنا پر سولژے نتسن کو عہدِ حاضر کے اہم ترین ادیبوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

کینسر وارڈ کے ترجمے کی زبان صاف، رواں اور شگفتہ ہے۔ گوپال متل کو سیاسی صحافت اور ادبی کتابوں کے ترجمے کا وسیع تجربہ ہے اور ادب میں ان کی یہی حیثیت ان کی تخلیقی شخصیت سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ کینسر وارڈ کا ترجمہ گوپال متل کا ایک اہم کام ہے۔

ـــــــ ڈاکٹر وحید اختر

خالی ہاتھ

(عاقل شاہ)

عاتق شاہ کی انفرادیت اسی میں ہے کہ وہ رسائل میں اپنی کہانیاں چھپوانے پر توجہ نہیں کرتے بلکہ انھیں کتابی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے حیدرآباد کے باہر کی ادبی دنیا میں انھیں وہ شہرت اور اہمیت حاصل نہیں جس کے وہ اپنی طویل ادبی زندگی اور متنوع تخلیقات کی بنیاد پر مستحق ہیں۔ عاتق شاہ کی ادبی عمر کم و بیش ربع صدی ہے۔ انھوں نے اپنی کہانیوں، ناولوں، رپورتاژوں میں پچھلے پچیس تیس برسوں میں ہندوستانی سماج و سیاست میں ہونے والے واقعات کو فن کارانہ طور پر پیش کیا ہے۔ ان کی تخلیقات اپنے عہد کی دستاویز کی حیثیت رکھتی ہیں جن کی روشنی میں جاگیردارانہ حیدرآباد سے لے کر آزاد ہندوستان میں بننے والے سماج کے نقوش کو ان کی تمام خوبیوں اور کمزوریوں کے ساتھ دیکھا جاسکتا ہے۔ عاتق شاہ کی تصانیف میں فٹ پاتھ کی شہزادی، ایک وقت کا کھانا، اندھیری، مائی ڈیر شکنتلا، عابد روڈ سے کمرشیل اسٹریٹ تک، چالیس قدم اور جنم جنم کے ساتھی اس سے پہلے شائع ہو چکی ہیں۔ عاتق شاہ نے اپنی تصانیف کی اشاعت کے لیے جو طریقۂ کار اپنایا ہے وہ بھی انفرادیت کا حامل ہے۔ وہ اشاعت کے لیے کبھی کسی ناشر کے دست نگر نہیں ہوئے۔ انھوں نے اپنی تمام تصانیف خود ہی شائع کی ہیں۔ وہ ہر کتاب کی اشاعت سے قبل ہی اس کے اتنے خریدار بنا لیتے ہیں کہ اشاعت کا بار اٹھایا جاسکے۔ حیدرآباد میں بعض اور مصنفین نے بھی یہ طریقہ اختیار کیا مگر عاتق شاہ کی تقلید میں۔ اور دوسرا کوئی ان کے برابر اس تجربے میں شاید کامیاب بھی نہیں ہوا۔ اردو اشاعت گھروں کی کمیابی اور اردو کتابوں کے خریداروں کی نایابی کے اس دور میں عاتق شاہ کے اس تجربے کی کامیابی ان کے فن کی عوامی مقبولیت کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔

"خالی ہاتھ" ایک رپورتاژ ہے جو بمبئی میں ہونے والی ایک اہم اردو کانفرنس کی آئینہ داری کرتا ہے۔ اس کانفرنس میں پہلی بار مختلف زبانوں کے اداروں اور ادیبوں کے تعاون سے اردو کا مقدمہ اور مطالبات بر سرِ اقتدار جماعت کے سامنے صحت سے پیش کیے گئے تھے۔ عاتق شاہ اس کانفرنس میں بڑی اونچی امید

کے ساتھ شریک ہوئے تھے مگر لوٹے تو خالی ہاتھ آنے کے احساس کے ساتھ ... کانفرنسیں، ادبی و سیاسی اجتماعات سب ہی نشستند و گفتند و برخاستند سے آگے نہیں بڑھتے ۔ عاتق شاہ کے ایسے معصوم اور حوصلہ مند ادیب جو ایسی کانفرنسوں کو اردو کے مقدر کا فیصلہ سمجھ کر شرکت کرتے ہیں، ان کے حصے میں مایوسی و محرومی ہی آتی ہے کیوں کہ وہ سیاسی کاروبار کی مفاد پرستی اور مصلحت اندیشی کو نہیں دیکھ سکتے ۔

"خالی ہاتھ" عاتق شاہ کے اسی تجربے کا ادبی اظہار ہے جس میں انھوں نے اردو کے مسئلے کے مختلف مراحل اور دونوں شہروں کی زندگی کے رنگا رنگ پہلوؤں کا احاطہ کر لیا ہے۔ اس پس منظر میں مخلص، دردمند، سچے کارکن بھی ابھرتے ہیں اور وہ نام نہاد بڑے لوگ بھی بے نقاب ہو کر سامنے آتے ہیں جن کی زبانیں لفظوں سے روشن اور عمل مصلحت اندیشی و سیاست سے تاریک ہوتا ہے۔

عاتق شاہ کے اسلوب پر کرشن چندر کے طنزیہ اور بیانیہ رومانی اسلوب کی گہری چھاپ ہے ۔ حیدرآباد کے ایک اور ادیب ابراہیم جلیس نے اپنے جس اسلوب کی بنا پر ایک زمانے میں غیر معمولی مقبولیت حاصل کی تھی اس کی توسیع بھی عاتق شاہ کے انداز تحریر میں ہوتی ہے۔ عاتق شاہ ادب کی مقصدیت اور سیاسی سماجی نظریات کی تبلیغ کے لیے اس کی اہمیت کے قائل ہیں اور بڑی بات یہ ہے کہ انھوں نے اپنے اس ادبی نظریے پر تصنع اور تکلف کی دبیز نقاب اڑھانے کی کوشش نہیں کی ۔ اسی لیے ان کی تحریریں بھی ان کی شخصیت کی طرح صاف، سادہ اور پرخلوص و بے باک ہوتی ہیں۔ یہی ان کی انفرادیت بھی ہے اور کامیابی بھی۔

"خالی ہاتھ" محض ایک رپورتاژ نہیں، اردو کی ایک تاریخی دستاویز بھی ہے۔

———— ڈاکٹر م حمید اختر

خرابہ

سن موہن تلخ کا تیسرا مجموعۂ کلام پڑھتے ہوئے وہی کردار اُبھر کر سامنے آتا ہے جس سے ہم پہلے پہل "چراغِ فکر" میں اور پھر "جذبہ و آواز" میں متعارف ہوئے تھے۔ وہ اب ذاتی اور تعلقاتی قسم کے مسائل سے دوچار ہے، اور چونکہ وہ اپنے آپ کو اپنے گرد و پیش میں ترتیب نہیں دے پاتا لہٰذا تمام اُمیدیں جو اس نے اس سلسلے میں باندھ رکھی تھیں ایک ایک ایسے کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ "خرابہ" میں شاعر کی داخلی الجھنیں اور فکری جھنجھلاہٹیں کچھ اور بھی شدّت اختیار کر گئی ہیں اور ساتھ ہی ساتھ کچھ اور بھی پُراسرار ہو گئی ہیں

جبران سے کیا میرا کھنڈر دیکھ رہے ہو
جس کا بھی جو پتھر ہے وہ لے جائے اٹھا کر

تلخ کی شاعری میں باہری وسعتوں کو کم جھنے کا کم' اور اپنی شخصیت کے اندر محوطرلتی ہونے کا میلان مقابلتاً زیادہ ملتا ہے۔ "خرابہ" کا بیشتر حصّہ اسی CENTRIPETAL رجحان سے عبارت ہے اس نے اپنی ذات کے دائرے کو خیرباد نہیں کہا، اور اسی جگہ سے اس نے ان رشتوں کے رنگ رنگ پہلوؤں کا تجزیہ کیا ہے جن کو خود اس کی ذات نے بنیاد بخشی ہے۔ تلخ نے خود کہا ہے:

سفر ہے ذات کی پہچان کا تو کیا یہ میں پوچھوں
کہ ہم کیوں چھوڑ رہے ہیں بستیاں باہر کی باہر سے

یہاں سے جاؤ تو اک اپنے جینا چھوڑتے جاؤ
عجب رواج ہیں اس شہر سے گزرنے کے

تلخ کا لہجہ اس کا اپنا ہے، یکسر منفرد اور الگ تھلگ۔ اس کا تجربہ اس کا اپنا

"کلوز اپ" نظموں میں شاعر بیک وقت وابستگی اور غیر وابستگی کے جاں لیوا مرحلے پر ایک عجیب نفسیاتی تذبذب میں مبتلا نظر آتا ہے۔ یہ نظمیں جنسی ناآسودگی اور نتیجے میں پیدا ہونے والے ذہنی اور روحانی ابتلا و انتشار کی عکاسی کرتی ہیں۔ "جو خود میں تشکیل ہو رہا ہے" اس مجموعے کی مجھے بہترین نظم لگی ہے۔ طویل نظم "بیگانہ و تنہا" باقی مشمولات سے فارم اور دلکشی کے اعتبار سے بالکل مختلف ہے۔ تیغ نے "جذبہ و آواز" کے دیباچے میں لکھا تھا کہ یہ نظم ۱۹۵۰ء میں شروع ہوئی تھی اور اس کا ایک حصہ "چراغ فکر" میں شامل بھی کیا گیا تھا۔ شاعر نے شیٹس چو بیس برسوں میں طرز اظہار کی جو ارتقائی منزلیں طے کی ہیں انھیں سمجھنے میں بیگانہ و تنہا" بڑی مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ اس لحاظ سے اس نظم کی "خرابہ" میں شمولیت اور بھی اہم ہو جاتی ہے۔ اس نظم میں ایک ذی شعور فرد جو ذات کے تجسس میں کھویا ہوا سا تھا، ایسا لگتا ہے "جو خود میں تشکیل ہو رہا ہے" تک پہنچ کر وہ اپنے آپ کو پہچان گیا ہے۔ خود آگہی کا یہ روشن لمحہ کم لوگوں کو نصیب ہوتا ہے۔

اکثر غزلیں خاصی طویل ہیں۔ ان میں کئی ایک شعر ایسے بھی آ گئے ہیں جو کیف و آہنگ سے عاری ہیں۔ قاری کے لیے ایسی طویل غزلیں بڑی صبر آزما بھی ہو سکتی ہیں۔ لگتا ہے، جب تک غزل کا دوسرا سرا آنکھ سے اوجھل نہ ہو جائے تو اس کا تاثر کم ہی نہیں ہوتا بلکہ مجموعی طور پر اس کے مجروح ہونے کا بھی اندیشہ رہتا ہے۔ ایک اور بات تیغ کی غزل اگرچہ اضافتوں، ترکیبوں، علامتوں اور تاویلوں وغیرہ سے لگ بھگ پاک ہے، اور سیدھا سادہ اور براہ راست اظہار ہے، تاہم شاعر نے شاید کسی اندرونی الجھاؤ کے سبب کہیں کہیں بے جوڑ الفاظ استعمال کیے ہیں جس نے بعض اشعار کا مفہوم پورے طور پر واضح نہیں ہونے دیا۔ کچھ شعر دیکھیے:

ایک لمحہ قرب کب سے یوں ہی رُکا پڑا — دونوں کے بیچ فاصلہ دکھ کی صدا کا ہے

ہر لمحہ جز کا انگ ہر آواز دبی آگ — ذاتوں کا کوئی ڈھیر کھا ہے مٹا ہے

میں اپنی پہلی سماعت کا دریوزہ اسکاں ہوں نجانے خود کو لگوں کیسا بولنے سے میں

میں سلسلہ ہوں صداؤں کے حرف بننے کا تو سوچ کر ہی دوبارہ صدا بنا مجھ کو

میں ایک شام ترے ساتھ رہ کے لُٹ سا گیا کہ زندگی میں یہ لہجہ نہیں ملا مجھ کو

مندرجہ بالا قسم کے اشعار سے قطع نظر یہ بات مسلّمہ ہے کہ تلخ شدید حسیات کا شاعر ہے۔ وہ سخت ترین نفسیاتی مرحلوں سے گزرا ہے۔ جس نے اس کے اشعار کو نوکیلا پن بھی دیا ہے اور فکر کی ملاوٹ بھی۔ یہ شعر نجانے کن کرب ناک گہرائیوں سے ابھر کر آتے ہوں گے!

کس سے طے ہو نہیں پاتا مرے گھر کا زینہ کس کے آنے کی یہ ہر لحظہ صدا سی آئے

حیران سے کیا میرا کھنڈر دیکھ رہے ہو جس کا بھی جو پتھر ہے وہ لے جائے اٹھا کر

یہ کس نے میری صدا میں مجھے جواب دیا مری صدا کا پھر اب اگلا مرحلہ کیا ہے

بس اک جلی ہوئی وسعت ہے اور صدا کی راکھ کوئی مکاں نہ مکیں ہے یہاں دیے نہ جلاؤ

یہ حیرتوں کا سفر ہے اسی تقدّس سے یہاں پڑاؤ نہ ڈالو کہ دل رہے بہت جلالو

تم اپنے نقشِ قدم کے یہاں دیے نہ جلاؤ یہ سارے فاصلے ہیں میرے دیدۂ تر کے

آخر میں ایک بات اور۔ سرورق کے پچھلے صفحہ پر گوپال متّل نے من موہن تلخ کے متعلق اپنی رائے قلمبند کی ہے۔ اس مختصر سی تحریر میں انھوں نے بہت ساری اہم باتیں کہی ہیں۔ میں عرض یہ کرنا چاہتا ہوں کہ گوپال متّل کی اس بات سے اتفاق کرنے والے کم ہی ہوں گے کہ تلخ نے اپنی ذات کے وسیلے سے کائنات تک رسائی حاصل کی ہے اور کہ تلخ کا اپنی ذاتی

نہیں بلکہ پوری نسل کا کرب بن جاتا ہے۔ بنیادی طور پر نجی کرب کا شاعر ہے۔ معاشرہ اور سماجی مسائل اس کی سوچوں میں داخل نہیں ہوتے۔ یہ اس کے لیے خارج کی چیزیں ہیں۔ وہ انہیں چھوتا بھی ہے تو باہر ہی باہر سے۔ ہر موڑ پر وہ اپنے اندر کی طرف جھانکتا ہے:

ہر راستہ کہتا ہے مرے ساتھ چلا چل
اندر کا کھنڈر دیکھ مری گرد اڑا کر

جہاں گوپال متل یہ کہتے ہیں: "آواز کی یہ گیرائی، یہ تہہ داری کسی شاعر کو راہ چلتے نہیں ملا کرتی، اس کے حصول کے لیے برسوں کی تپسیا درکار ہوتی ہے اور میں اپنے ذاتی علم کی بنا پر کہہ سکتا ہوں کہ تلخ اس کڑے مرحلے سے واقعی گزر رہے ہیں" تو وہاں دو رائیں نہیں ہو سکتیں۔

——— چندر پرکاش شاد